PREMIÈRE PARTIE

PROMOTION DE LA CULTURE WALLONNE

LE COQ WALLON. *Dessin original de Pierre Paulus (1881-1959), adopté en 1913, par l'Assemblée wallonne, pour le drapeau wallon. Liège, Musée de la Vie Wallonne (Photo du Musée).*

Jules Destrée

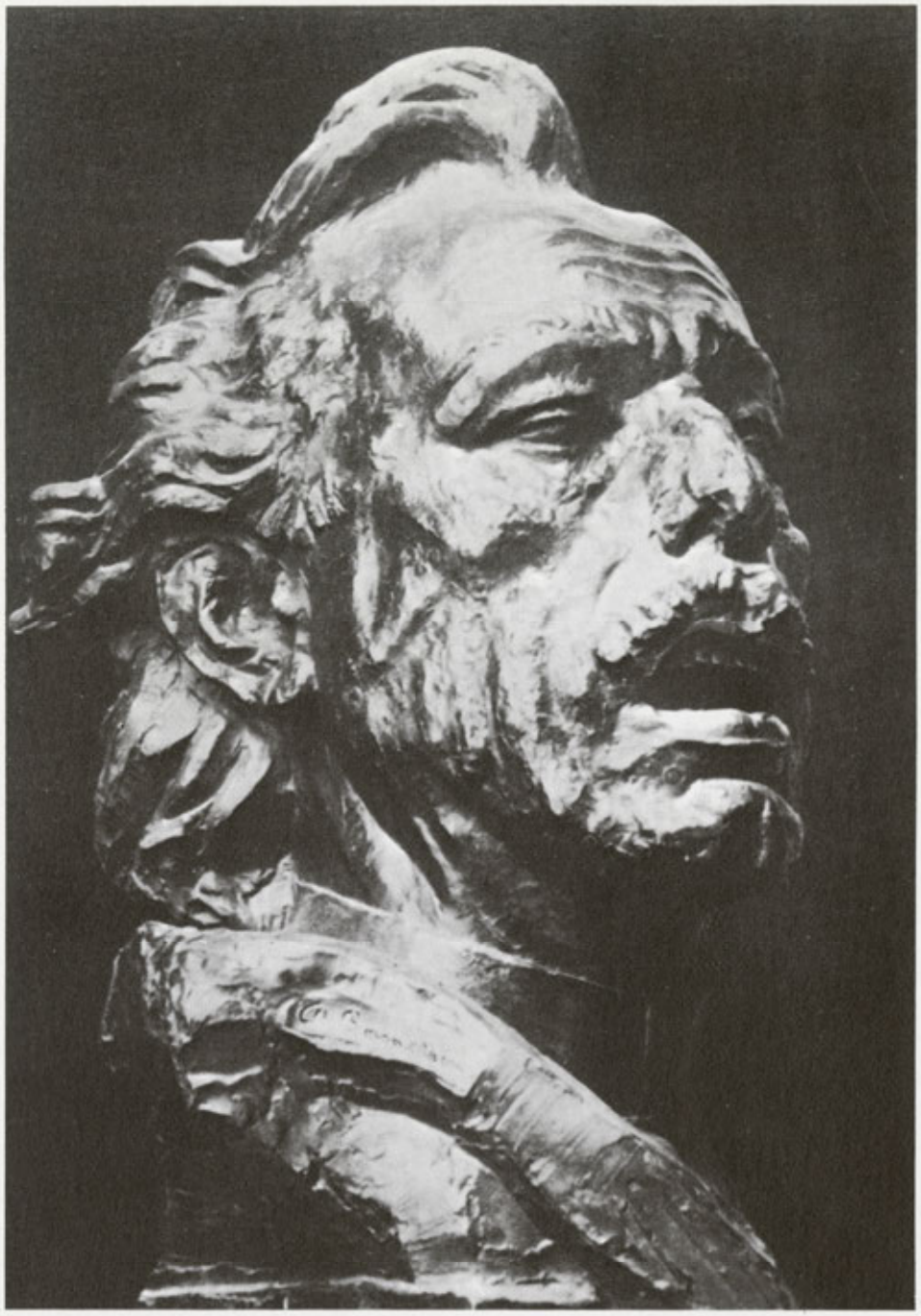
L'ACTION POLITIQUE

JULES DESTRÉE a plus d'un titre à vivre dans la mémoire de ses compatriotes; celui d'avoir été un éveilleur de la Wallonie n'est pas le moindre, a écrit Élie Baussart. Et François Bovesse est allé jusqu'à dire: 'Jules Destrée... C'est toute la Wallonie.'

Le 21 août 1863, Jules Destrée naquit à Marcinelle, dans la maison paternelle qui existe encore et porte le n° 68 de la rue Destrée. Après des études au Collège communal de Charleroi, il prit son inscription à l'Université libre de Bruxelles. Il était âgé de 16 ans. Muni de son diplôme de docteur en droit en 1883, il devient stagiaire du célèbre juriste, dramaturge, romancier et esthète Edmond Picard, 'fils d'un père wallon et d'une mère flamande', qui 'a été l'un des plus ardents défenseurs de cette illusion falote qu'on a appelée *L'âme belge*' *(La Lettre au Roi)*. Une personnalité moins affirmée que celle de Jules Destrée aurait succombé sous l'influence d'un tel maître: il sut n'en retenir que les idées généreuses.
Rentré au pays natal, il fonda avec son ami PAUL PASTUR la *Fédération démocratique* et fit ses premiers discours politiques à peu près au moment où naissait à Bruxelles le *Parti Ouvrier Belge* (1885).

L'année 1886 devait connaître des événements tragiques. Peu de temps après la parution du *Catéchisme du Peuple*, d'ALFRED DEFUISSEAUX, les mineurs du bassin de Charleroi se mirent en grève pour obtenir la journée de dix heures et un meilleur salaire. La grève se transforma en émeute. Les verriers, qui s'étaient joints aux grévistes, mirent le feu au château et à l'usine Baudoux.
Le gouvernement à majorité flamande, présidé par Auguste Beernaert, fit régner une répression impitoyable sous la direction du général baron Van der Smissen. On se souvient de la fusillade de Roux. Jules Destrée sera le défenseur d'un des 'émeutiers', Oscar Falleur de l'*Union verrière*.

De 1887 à 1889, les grèves à caractère violent continuèrent à secouer le Pays Noir. Le gouvernement de Beernaert imagina un 'grand complot' anarchiste pour briser l'essor du mouvement socialiste républicain qui se développait en Wallonie. Nous retrouvons alors le jeune avocat Jules Destrée aux côtés du Bruxellois Edmond Picard et du Liégeois Paul Janson dont les étincelantes plaidoiries amenèrent l'acquittement des inculpés à la Cour d'Assises du Hainaut.
Le 7 septembre 1893, le Parlement avait voté le suffrage universel 'tempéré' par le vote plural et le 14 octobre 1894, vingt-huit socialistes franchissaient le seuil de la Chambre, tous élus en Wallonie, avec parmi eux Jules Destrée qui restera député de Charleroi jusqu'à sa mort, le 2 janvier 1936.



JULES DESTRÉE ORATEUR, PAR LE SCULPTEUR-MÉDAILLEUR ARMAND BONNETAIN (1934), *Marcinelle, monument d'hommage de sa ville natale à Jules Destrée (Photo Institut Jules Destrée, Nalinnes).*

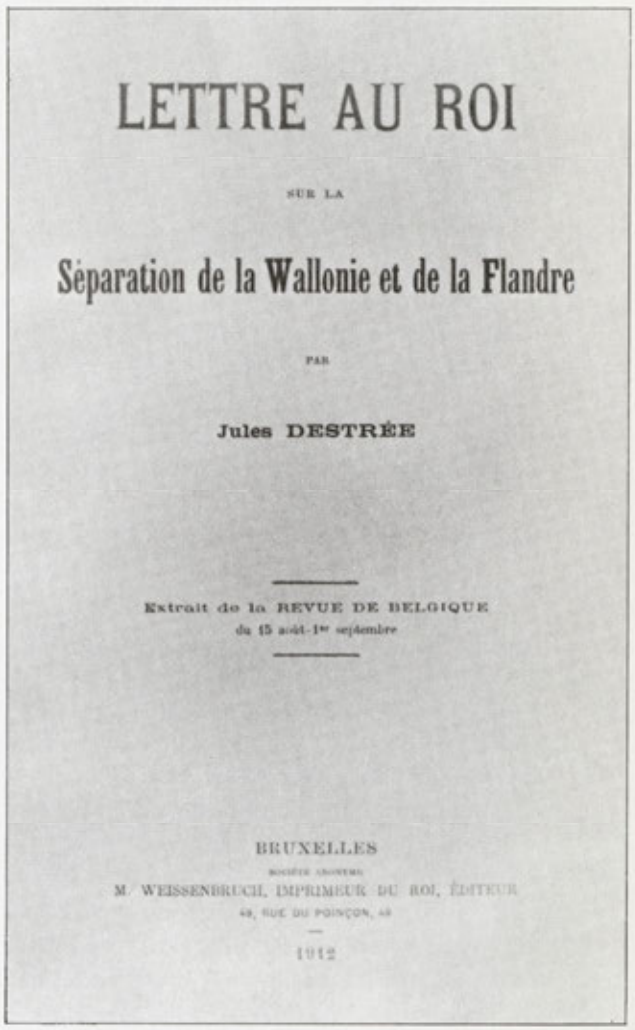
Il faudrait relater ses interventions dans tous les grands débats du Parlement belge pendant plus de quarante ans pour avoir une idée un peu précise de ce que fut son action parlementaire: politique générale, question scolaire, question militaire, lois sociales, question coloniale, justice, beaux-arts, défense wallonne furent l'objet de ses discours parlementaires le plus souvent remarquables, toujours écoutés. C'est en 1906 que Jules Destrée aborda publiquement pour la première fois le problème flamando-wallon; une conférence qu'il fit au Jeune Barreau (alors francophone) d'Anvers et dont le sujet était l'idée de patrie, lui en fournit l'occasion. On y trouve déjà le leitmotiv de ses écrits futurs: nous, 'Belges', sommes faits ethniquement de deux races différentes; nous sommes deux morceaux détachés des grandes civilisations voisines, la française et la germanique; et ce qui le prouve, c'est le signe

extérieur le plus manifeste d'une âme collective: la langue. On y trouve aussi cette phrase capitale: 'Mais à toute propagande de nationalisme belge, j'opposerai, en m'emparant des arguments mêmes de mon interlocuteur, mon nationalisme wallon. J'exalterai ma terre natale, la Wallonie, et ma race, la française'.
Certes, Jules Destrée avait eu des prédécesseurs tels que le bourgmestre de Liège JULIEN D'ANDRIMONT et le ministre d'État HUBERT FRÈRE-ORBAN à la fin du siècle précédent.
Comme l'a bien souligné Charles-François Becquet, les idées étaient même dans l'air depuis le milieu du XIX[e] siècle. Toutefois, la conférence d'Anvers fit sensation et fut en quelque sorte le prélude à la publication, dans la *Revue de Belgique* du 15 août 1912 de la retentissante *Lettre au Roi sur la séparation de la Wallonie et de la Flandre*. La *Lettre* reprend d'ailleurs textuellement certaines images de la conférence: 'Patrie, chère et douce terre du père...'

Il y a beaucoup à apprendre, aujourd'hui encore, à la lecture des écrits de Jules Destrée, mais nul n'aura autant marqué notre époque que cette lettre au roi Albert sous le gouvernement de Brocqueville qui, comme tous ses prédécesseurs, était favorable au mouvement flamingant.
On n'en a retenu que la célèbre apostrophe: 'Vous régnez sur deux peuples. Il y a en Belgique, des Wallons et des Flamands: il n'y a pas de Belges'. Idée qui, au reste, n'était pas neuve. Malheureusement, on a trop perdu de vue la suite de la *Lettre* qui démontre le phénomène, et en suggère une solution.
La *Lettre*, percutante comme toutes les idées de ce tribun magnifique que fut Jules Destrée, fut suivie par la convocation à Charleroi, le 18 octobre de la même année 1912, d'une *Assemblée wallonne* qui, dans l'esprit de ses créateurs et de Jules Destrée en particulier, devait constituer un véritable parlement wallon dont le but était de remplacer l'unité belge par 'l'union des deux peuples basée sur une indépendance réciproque'.
Le 22 mai 1913, Jules Destrée fit à la Chambre un discours qui reflétait les intentions de cette Assemblée wallonne. Il y opposait, avec une lucidité qui émeut encore aujourd'hui, la *solution régionaliste* à la *solution d'unité*.

Il faut avoir vécu à cette époque pour avoir une idée de l'enthousiasme qui traversa, en ce printemps 1913, la Wallonie tout entière alors que faisait son apparition pour la première fois, le drapeau au coq rouge sur fond d'or! Il avait été 'décrété' par l'*Assemblée wallonne*, sur le rapport désormais célèbre de RICHARD

PAGE DE TITRE DU TIRÉ À PART DE LA FAMEUSE 'LETTRE AU ROI' *(Photo Pierre d'Harville. Copyright Institut Jules Destrée, Nalinnes).*


LETTRE AU ROI

SUR LA

Séparation de la Wallonie et de la Flandre

PAR

Jules DESTRÉE

Extrait de la REVUE DE BELGIQUE
du 15 août-1er septembre

BRUXELLES
M. WEISSENBRUCH, IMPRIMEUR DU ROI, ÉDITEUR
1912

DUPIERREUX. PAUL PASTUR, sans désemparer, avait chargé, sur mandat de l'Assemblée, le peintre PIERRE PAULUS de dessiner le 'coq hardi', fier et sûr, qui flotte à présent dans toutes les cités de Wallonie.

La guerre de 1914 — phénomène bien connu mais qui n'a pas encore été suffisamment analysé — arrêta la progression du mouvement wallon. Dans son ensemble, la population wallonne surtout sensible à l'idée de la résistance contre l'envahisseur allemand, se complut à croire que ses idées étaient partagées partout en Flandre. Elle crut de bonne foi à la 'mort du mouvement flamingant' et seuls de petits cénacles wallons entretinrent la flamme.

On a dit et répété souvent que Jules Destrée s'était converti à l'unitarisme belge après la guerre et que, là même, fut le prix de son accession au ministère des Sciences et des Arts, ministère qui dura du 2 décembre 1919 au 20 octobre 1921.

En vérité, s'il n'assista plus par souci de 'correction' aux réunions de l'*Assemblée wallonne* pendant cette période, il présida à nouveau la séance du 22 octobre 1922 qui devait célébrer le X[e] anniversaire de cette institution. Dans son discours, qui ne fut pas compris, il préconisa de renoncer à défendre la langue française en Flandre, contrairement à l'attitude traditionnelle. Lui et ses partisans furent traités de 'séparatistes' et la rupture fut consommée le 10 juin 1923. *La Défense wallonne* du 8 juillet 1923, organe de l'Assemblée wallonne, publia une mise au point qui disait notamment que 'la plupart des démissions se sont produites parce que l'*Assemblée*, fidèle à la politique nationale qu'elle a suivie depuis quatre ans, a refusé de s'orienter vers le séparatisme ou le fédéralisme'. Mais à travers les difficultés de l'enfantement, l'idée faisait son chemin...

En novembre 1923, parut à Paris, chez Plon, un livre dont les quatre éditions disent assez le succès: *Wallons et Flamands — La querelle linguistique en Belgique* par JULES DESTRÉE,

EX-LIBRIS DE JULES DESTRÉE PAR SA FEMME MARIE DANSE. *La gravure représente le Phénix qui renaît perpétuellement de ses cendres et qui symbolise ici la pérennité de la Wallonie à travers les difficultés que conjure le cri d'espérance 'Quand même' (Photo Francis Niffle, Liège).*

député de Charleroi. C'était un commentaire exhaustif de la *Lettre au Roi*; c'était de plus une mine de renseignements sur le problème évoqué. On ne peut s'empêcher de dire souvent en le rouvrant: *nil novi sub sole*. Le 16 mars 1929, la presse socialiste avait publié le *Compromis des Belges* qui était, en réalité, le compromis des socialistes belges proposé par le Wallon Destrée et le Flamand Huysmans. Ce document préconisait l'autonomie provinciale et communale, la décentralisation et le dédoublement en sections flamande et wallonne des services de l'État, la réduction au minimum du personnel bilingue, une situation spéciale pour l'agglomération bruxelloise selon les désirs de celle-ci. Ce 'compromis' fut suivi d'un avant-projet de statut linguistique et de décentralisation administrative dans lequel on peut lire: 'Cette union des Belges ne pourra être réalisée que grâce à un fédéralisme intelligent, modéré, compatible avec la stabilité et la dignité de l'État belge'.

Dans son *Introduction à la Vie socialiste*, publiée à Bruxelles cette même année 1929, Jules Destrée consacra encore tout un chapitre au problème des nationalités, sous le titre *Socialisme et Internationalisme*.
C'est dans ce livre que l'on peut lire cette phrase, lourde de conséquences pour le futur statut des provinces wallonnes: 'Le régime parlementaire qui fait, soit dans les élections, soit dans les Chambres, triompher la loi du nombre, n'est qu'une forme atténuée de la tyrannie, si les droits des minorités sont tenus pour néant'.
Et ce n'est pas tout. Le 12 février 1930, prenant la parole à la Chambre, Destrée réclamait la reconnaissance du caractère bilingue de la région bruxelloise, la fixation de la frontière linguistique, la rectification de la limite des arrondissements selon la volonté de la population des communes égarées et le respect de l'intégrité française de la Wallonie. Il est inutile d'insister sur le caractère prophétique de ce programme...

Chaque année, l'*Avant-Garde Wallonne* organise un pèlerinage franco-wallon au Monument de l'Aigle blessé élevé à la mémoire du dernier carré napoléonien dans la plaine de Waterloo. C'est là que Jules Destrée prit la dernière fois la parole en public, le 17 juin 1934, en présence de plus de 10.000 personnes, preuve émouvante de sa fidélité à la cause wallonne et à cette intégrité française de la Wallonie pour laquelle il s'était tant battu.
Jules Destrée revint siéger à l'*Assemblée wallonne* le 3 novembre 1935. On y vota à l'unanimité une *Déclaration et un Programme général wallon:* unilinguisme intégral de la Wallonie, abolition de toute contrainte linguistique dans l'agglomération bruxelloise, organisation des régions linguistiques, révision constitutionnelle réalisant l'égalité politique des Flamands et des Wallons au sein du Parlement et du Gouvernement, etc.
Peu de temps avant sa mort, le 2 janvier 1936, Jules Destrée autorisa son disciple ARILLE CARLIER à rééditer la *Lettre au Roi*. On comprendra l'importance de ce geste, si l'on se souvient qu'Arille Carlier était vice-président de la *Concentration wallonne*, présidée par le Liégeois FRANÇOIS VAN BELLE, et rédacteur en chef de la *Wallonie nouvelle* dirigée par l'Abbé MAHIEU.

Ce trop bref aperçu du militantisme wallon de Jules Destrée qui ne prit fin que par son décès, explique la place qu'il occupe dans l'histoire politique de la Wallonie. Tous les mouvements wallons qui ont pris naissance depuis lors se sont revendiqués de sa pensée.
Certains lui ont reproché d'avoir varié dans le choix des solutions. Comment pourrait-il en être autrement, quand il s'agit du combat de toute une vie, et en présence de situations en constante évolution? Aussi bien ne s'est-il jamais agi que de modalités. Le pensée directrice est restée aussi constante que lucide.
La régionalisation qu'il réclamait, vue de l'esprit, hier, est devenue réalité.

Maurice BOLOGNE

L'ACTION CULTURELLE

Âme de feu, cœur de tribun, semeur d'idées: Jules Destrée a été tout cela. Dans chaque volume de cet ouvrage son nom a été cité, qu'il s'agisse de l'homme politique, du démocrate, de l'auteur de la *Lettre au Roi*. Nous voudrions, dans ce portrait, mettre l'accent sur le promoteur des arts, des lettres et de la culture, ce qui n'est pas un des moin-

Dans son *Introduction à la Vie socialiste*, publiée à Bruxelles cette même année 1929, Jules Destrée consacra encore tout un chapitre au problème des nationalités, sous le titre *Socialisme et Internationalisme*.
C'est dans ce livre que l'on peut lire cette phrase, lourde de conséquences pour le futur statut des provinces wallonnes: 'Le régime parlementaire qui fait, soit dans les élections, soit dans les Chambres, triompher la loi du nombre, n'est qu'une forme atténuée de la tyrannie, si les droits des minorités sont tenus pour néant'.
Et ce n'est pas tout. Le 12 février 1930, prenant la parole à la Chambre, Destrée réclamait la reconnaissance du caractère bilingue de la région bruxelloise, la fixation de la frontière linguistique, la rectification de la limite des arrondissements selon la volonté de la population des communes égarées et le respect de l'intégrité française de la Wallonie. Il est inutile d'insister sur le caractère prophétique de ce programme...

Chaque année, l'*Avant-Garde Wallonne* organise un pèlerinage franco-wallon au Monument de l'Aigle blessé élevé à la mémoire du dernier carré napoléonien dans la plaine de Waterloo. C'est là que Jules Destrée prit la dernière fois la parole en public, le 17 juin 1934, en présence de plus de 10.000 personnes, preuve émouvante de sa fidélité à la cause wallonne et à cette intégrité française de la Wallonie pour laquelle il s'était tant battu.
Jules Destrée revint siéger à l'*Assemblée wallonne* le 3 novembre 1935. On y vota à l'unanimité une *Déclaration et un Programme général wallon:* unilinguisme intégral de la Wallonie, abolition de toute contrainte linguistique dans l'agglomération bruxelloise, organisation des régions linguistiques, révision constitutionnelle réalisant l'égalité politique des Flamands et des Wallons au sein du Parlement et du Gouvernement, etc.
Peu de temps avant sa mort, le 2 janvier 1936, Jules Destrée autorisa son disciple ARILLE CARLIER à rééditer la *Lettre au Roi*. On comprendra l'importance de ce geste, si l'on se souvient qu'Arille Carlier était vice-président de la *Concentration wallonne*, présidée par le Liégeois FRANÇOIS VAN BELLE, et rédacteur en chef de la *Wallonie nouvelle* dirigée par l'Abbé MAHIEU.

Ce trop bref aperçu du militantisme wallon de Jules Destrée qui ne prit fin que par son décès, explique la place qu'il occupe dans l'histoire politique de la Wallonie. Tous les mouvements wallons qui ont pris naissance depuis lors se sont revendiqués de sa pensée.
Certains lui ont reproché d'avoir varié dans le choix des solutions. Comment pourrait-il en être autrement, quand il s'agit du combat de toute une vie, et en présence de situations en constante évolution? Aussi bien ne s'est-il jamais agi que de modalités. Le pensée directrice est restée aussi constante que lucide.
La régionalisation qu'il réclamait, vue de l'esprit, hier, est devenue réalité.

Maurice BOLOGNE

L'ACTION CULTURELLE

Âme de feu, cœur de tribun, semeur d'idées: Jules Destrée a été tout cela. Dans chaque volume de cet ouvrage son nom a été cité, qu'il s'agisse de l'homme politique, du démocrate, de l'auteur de la *Lettre au Roi*. Nous voudrions, dans ce portrait, mettre l'accent sur le promoteur des arts, des lettres et de la culture, ce qui n'est pas un des moin-

dres aspects de sa personnalité multiforme.

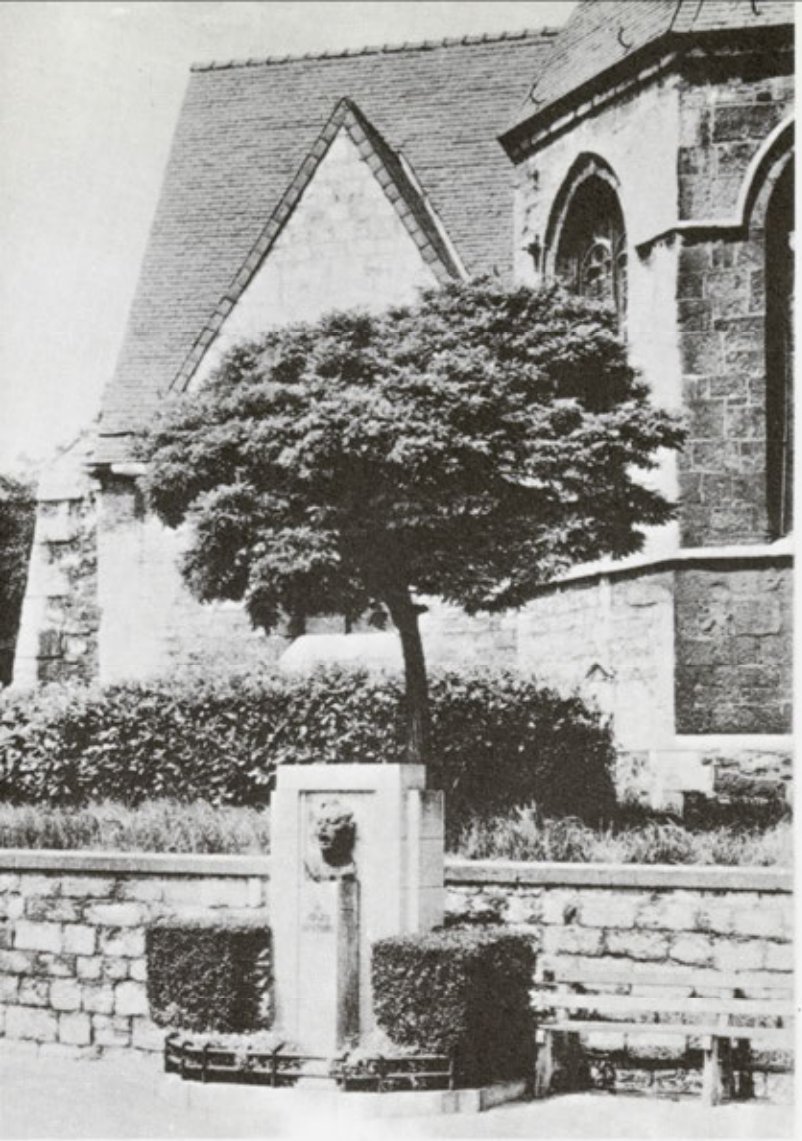
Né dans un milieu de tradition bourgeoise, Jules Destrée a trouvé dans son milieu familial de quoi alimenter son aspiration innée pour les arts plastiques et la littérature. Cette tendance, il ne cessera de la développer, avec la passion quelquefois violente de sa nature, à tel point que l'on a pu taxer d'esthétisme son action politique elle-même. Il faut plutôt y voir un idéalisme qu'aucune épreuve n'a jamais entamé et qui s'est exprimé par les grands manifestes du 1er mai, en 1898 et 1912, à Charleroi, où la parole qu'il prêche est véritablement parole évangélique. Esthétisme que *La Chanson des clochers wallons* (Mons 1912, Liège 1913)? On y parle bien des chants d'oiseaux, des ruisseaux d'argent, mais tout d'un coup jaillit l'image puissante d'un dieu dans la forêt et l'apostrophe, désormais célèbre: 'Qui donc éveillera la Wallonie qui dort?' C'est que, tout esthète, tout idéaliste qu'il fût, Jules Destrée n'a jamais conçu la rêverie pour elle-même et qu'il a toujours transformé ses pensées en actes. On le voit bien lorsque, s'adressant en 1902 aux étudiants collectivistes de Paris, il a soin de distinguer Révolution verbale et Révolution pratique, d'insister sur la nécessité de l'action politique et de donner une importance prépondérante au facteur économique.

Par une coïncidence qui n'est certes pas fortuite et qui doit correspondre au mystérieux cheminement de l'hérédité, son frère tendrement aimé qui, comme l'a écrit Pierre Nothomb, était l'autre face d'une seule et même personnalité, ce frère cadet Olivier-Georges Destrée se sentira attiré très tôt par le même appel de la littérature. Ses *Poèmes sans rimes*, édités en 1894, appartiennent par le choix raffiné du papier, de la typographie et des lettrines, au même idéal esthétique que celui de son aîné. *'La blanche floraison pâmée — des poiriers', 'La soie rouge du ciel', La conque d'opale'* d'Aphrodite appartiennent à ce vocabulaire du symbolisme qui traîne ses voiles diaphanes au-dessus des dures réalités de ce monde. Mais c'est ce même esthète qui, d'un seul coup, va un jour choisir la voie étroite du renoncement monastique, dépouiller le vieil homme, tout en gardant au sein d'une austérité passionnément voulue, le souvenir des mêmes chants d'oiseaux, des mêmes ruisseaux dans la forêt. En réalité, il y avait du saint François d'Assise chez les deux Destrée. Ils ont simplement choisi d'aller à la rencontre de leurs frères les hommes par des chemins différents.

Les émeutes de 1886, leur répression impitoyable, la défense des grévistes qu'il assuma avec le succès que l'on sait, tous ces événements avaient mené Jules Destrée au cœur même de la condition ouvrière. Si la légitime révolte d'une population opprimée pouvait être si rapidement et si facilement étouffée, c'est qu'il manquait à l'action ouvrière les moyens non seulement juridiques, mais aussi intellectuels qui lui permettraient de s'opposer à un capitalisme obsédé par l'idée de profit.

Patiemment, obstinément, Jules Destrée forgera les outils culturels qui permettront l'émancipation des forces du travail.

Lorsque Jules Destrée inaugure, en octobre 1904, l'Université populaire de Marcinelle, il est conscient de la mystification et du facile alibi que pourrait comporter le mot d'ordre: 'aller au peuple' lancé par les intellectuels français. Pour Jules Destrée, il ne s'agissait pas de révéler à l'ouvrier 'les grâces mièvres de Botticelli' mais, s'agissant de l'Université populaire, de 'proportionner son enseignement à son milieu, intéresser son public, discerner, parmi les mille objets de la connaissance, ceux qu'il faut présenter, et la manière dont il faut les présenter'. Pour lui l'Université populaire 'est une association libre, qui, avec l'aide des groupes ouvriers organisés, se propose de travailler à l'instruction et à l'éducation du peuple, complémentairement aux institutions officielles, par des cours et conférences de culture générale, des fêtes éducatives, des discussions, des bibliothèques'. Pour Jules



LE MONUMENT DE JULES DESTRÉE À MARCINELLE. *A l'arrière-plan, l'église Saint-Martin (tour du XII^e siècle) que Jules Destrée a fait restaurer et à laquelle il a consacré sa «Prière pour une petite église wallonne» (Wallonia, 1913).*

Destrée, l'éducation populaire doit allumer des lumières dans la nuit de tout ce que l'on n'a pas appris à l'ouvrier: l'effort d'émancipation que la masse des travailleurs accomplit dans le domaine de la politique et de l'économie est indissolublement lié à un effort similaire dans le domaine intellectuel et moral. De là, l'installation de bibliothèques ouvrières dans les Maisons du Peuple, qui prépare les conquêtes de la loi de 1921 sur les bibliothèques publiques. Significativement, Jules Destrée rejetait l'idée d'une bibliothèque socialiste au sens étroit et politique du mot. Il envisageait plutôt une collection de romans, poèmes, livres de sciences naturelles, relations de voyage où voisineraient le *Socialisme intégral* de Benoît Malon, la *Vie de saint François d'Assise* ou tel roman anarchiste de Tolstoï.

Ces idées maîtresses de son action culturelle, qu'il répandait avec une générosité rayonnante dans les conférences ouvrières, il les exposait au Parlement et trouvait, dans les reparties de l'opposition, un stimulant pour les idées nouvelles. Ainsi, le 20 mai 1896, Jules Destrée bâtit en quelques phrases, une nouvelle conception de l'architecture industrielle appliquée à l'esthétique des gares, une esthétique qui va des structures architectoniques à la décoration intérieure, en passant par l'art de l'affiche.

PAGE DE TITRE DU MONUMENTAL OUVRAGE, EN DEUX VOLUMES, CONSACRÉ PAR JULES DESTRÉE AU PEINTRE TOURNAISIEN ROGER DE LA PASTURE.

JULES DESTRÉE

ROGER

DE LA PASTURE

VAN DER WEYDEN

TOME PREMIER

TEXTE ET PLANCHES 1 À 12

PARIS ET BRUXELLES

LES ÉDITIONS G. VAN OEST

1930

De même, la conservation et la mise en valeur des monuments trouvera en lui un défenseur dont la vigilance n'est jamais en défaut, qu'il s'agisse des ruines des abbayes de Villers et d'Aulne ou de modestes églises du pays wallon. Comme corollaire, il envisage d'ailleurs un projet qui a fait son chemin depuis, l'inventaire de notre patrimoine artistique, de même qu'il a encouragé les promenades scolaires à but artistique, les cours d'art et d'archéologie régionales, initiatives qui contiennent en germe l'animation culturelle de nos musées.

Dans tous ces champs d'activité, ses entreprises ont toujours été socialistes, mais jamais sectaires. À ses frères de combat, il adressait en 1895, cette exhortation qui n'a pas perdu toute actualité: 'Aux socialistes, je voudrais faire bien comprendre combien il est indispensable qu'ils s'intéressent aux choses d'art... Poursuivre des améliorations matérielles, c'est bien; mais c'est insuffisant. Notre marche en avant vers la société future exige des transformations morales et intellectuelles autant que des transformations économiques. Toutes ces évolutions doivent marcher de pair et nous devons les provoquer toutes et les soutenir avec une égale sollicitude si nous voulons réaliser un jour la Révolution sociale'.
Ce socialiste au grand cœur était le défenseur lucide et acharné du patrimoine artistique et culturel de la Wallonie. C'est la raison pour laquelle on le voit restituer avec fougue l'identité wallonne à des peintres indûment classés dans l'école flamande. Mais cette vigueur était contrôlée par la méthode de l'érudit: on le constate à la lecture de son grand ouvrage sur Roger de la Pasture, où les documents d'archives sont reproduits en fac-similés et dûment commentés, tandis qu'un volume annexe rassemble une abondante et nécessaire documentation iconographique.

Cette défense de la Wallonie allait de pair avec l'illustration et la promotion de la culture française. A cet égard, Jules Destrée laisse un monument impérissable: l'*Académie royale de Langue et de Littérature françaises,* fondée le 19 août 1920.

Dans les considérants de la loi, Jules Destrée, alors ministre des Sciences et des Arts notait avec finesse: 'Le sens total d'une langue ne se révèle, en effet, qu'en fonction de son incessante transformation. Aux côtés de ceux qui l'emploient avec autorité et l'enrichissent parfois inconsciemment, doivent se trouver ceux qui en étudient le perpétuel mouvement. La langue française est la forme la plus brillante de divers parlers romans auxquels elle se rattache étroitement. L'Académie ne peut pas ne pas se préoccuper de nos dialectes wallons si savoureux et si pleins de vie'.

En conclusion, lorsque l'on fait le bilan de l'action politique de Jules Destrée dans le domaine culturel, on s'aperçoit qu'il n'a négligé aucune des préoccupations de la littérature et de l'art contemporains, qu'il a constamment inséré les données culturelles dans les circonstances politiques de l'heure sans jamais perdre de vue les principes généraux sur lesquels il avait fondé toute sa vie: émancipation intellectuelle et matérielle de la classe ouvrière, défense de la romanité, illustration du patrimoine culturel wallon.
C'est à Jemappes, en 1911, qu'il a trouvé les accents les plus vibrants pour exprimer son espérance lorsqu'il s'est écrié: 'Chante, coq gaulois, coq wallon! Jette au loin, ton cri d'éveil et d'espérance! Dis ta fanfare allègre au travers des campagnes! Donne aux trop endormis un sursaut de révolte! Par l'amitié française et leur propre énergie, les Wallons d'aujourd'hui voudront vivre leur vie!'

Jacques STIENNON

Maurice Wilmotte

De nos jours, où la précipitation des événements accélère le temps et obscurcit trop vite les souvenirs, on perçoit essentiellement MAURICE WILMOTTE (1861-1942) comme un éminent professeur de l'Université de Liège. On sait aussi qu'il créa en Belgique, de toutes pièces, à la fin du XIX[e] siècle, l'enseignement de la philologie romane, formant à la suite des ans une pléiade de disciples dont l'enseignement connut un rayonnement extraordinaire. Et au-delà? Ses travaux de savant, ses rôles multiples de journaliste, d'homme politique, d'essayiste, de brillant conférencier, de directeur de revues, d'éditeur (c'est lui qui créa, notamment *La Renaissance du Livre* à Bruxelles) tout cela n'a peut-être plus, déjà, dans la mémoire collective, une netteté suffisante. Et pourtant d'importantes notices biographiques, après la mort du Maître, ont détaillé comme il convenait son activité extraordinaire.

Mais que penser de la 'wallonicité' même de ce pur Liégeois qui aimait à accuser sa ressemblance physique et morale avec Voltaire?

Ici, il faut bien en convenir, le repérage est moins commode: pour l'opérer, ce n'est pas à la critique récente qu'il faut avoir recours, mais bien au dépouillement systématique de documents oubliés. Aussi bien, Maurice Wilmotte lui-même n'a-t-il traité de cet aspect important de sa personnalité qu'avec beaucoup de retenue dans ses *Mémoires*. Mais qui ne sait, comme le souligne l'*Avant-Propos*, que ces *Mémoires* 'restent malheureusement inachevés'? Que de choses Wilmotte n'a-t-il pas oubliées, ou volontairement passé sous silence, dans ces pages rédigées pendant la deuxième guerre mondiale, au soir de sa vie, lorsque ses souvenirs d'octogénaire s'estompaient ou se gauchissaient sous des impératifs parfois bien malheureux?

Il faut donc, dans ce domaine, revenir en arrière afin de retrouver certains fils épars et renouer la trame...

QUELQUES NOTES DE BIOGRAPHIE

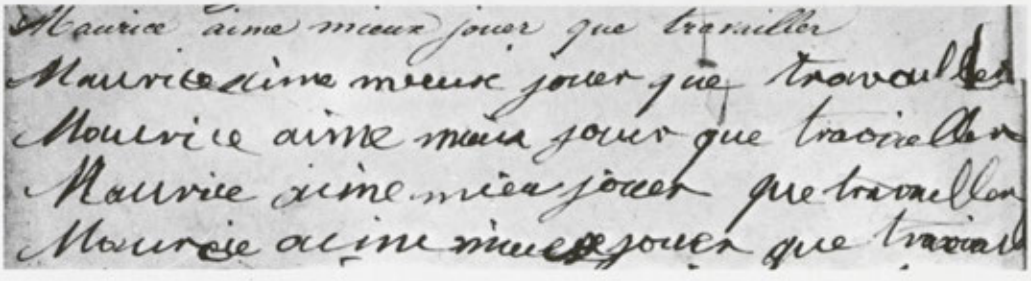
Maurice Wilmotte a été fortement marqué par sa double ascendance liégeoise. Son caractère, dans ses qualités comme dans ses défauts, s'en ressent. Il était le premier à le proclamer, du reste, et les réflexions qu'il a confiées à son disciple familier, Gustave Charlier, comme celles qu'il m'a livrées, sont caractéristiques à cet égard.

Sa famille paternelle — dont une branche a fourni une dynastie d'importants commerçants liégeois d'objets d'art religieux dans la seconde moitié du XIX[e] siècle (branche dont il ne s'est jamais prévalu) — était d'origine artisanale: les documents d'état civil confirment ici les souvenirs personnels. Son grand-père, Jean-Théodore, né en 1778, était chaudronnier ou batteur de cuivre établi rue de la Madeleine. Son arrière-grand-père, Jean-Guillaume, avait joué un rôle à Liège lors de la Révolution de 1789, nous disait Maurice Wilmotte: par là, il expliquait le côté frondeur et 'socialisant' qui fut toujours le sien.

Quant au père, Guillaume Wilmotte, il avait fait des études assez poussées puisqu'il fut conducteur de Travaux à la Ville (il participa, notamment, au voûtement du bras de la Meuse qui devint le boulevard de la Sauvenière). Son fils en parlait avec respect, mais en ajoutant toujours qu'une certaine froideur de l'homme l'avait tenu éloigné de sa vie affective. En fait, 'enfant de mère' s'il en est, Maurice Wilmotte, dès ses plus tendres années, a toujours adoré celle qui s'était vouée à lui. Plus

MAURICE WILMOTTE VERS 1935 *(Photo Heneman, Saint-Gilles-Bruxelles).*

FRAGMENT D'UN 'CAHIER D'ÉCRITURE' - ET 'DE PUNITION' *de Maurice Wilmotte enfant, dirigé par sa mère Adélaïde Thonnar. Liège, collection Rita Lejeune (Photo Francis Niffle, Liège).*


Maurice aime mieux jouer que travailler
Maurice aime mieux jouer que travailler
Maurice aime mieux jouer que travailler
Maurice aime mieux jouer que travailler
Maurice aime mieux jouer que travail

de cinquante ans après sa mort, il en parlait volontiers avec une émotion extraordinaire, rare chez lui, et c'est pour elle qu'il a écrit les seules pages tendres de ses *Mémoires*.

Adélaïde Thonnar, issue d'une famille de gens de robe, provenait d'une famille locale très distinguée, les de Behr; elle se montra, pour son fils unique, aussi sensible qu'intelligente. C'est d'elle que Maurice Wilmotte tenait son raffinement. Il lui devait tout, estimait-il, depuis les soins de la prime enfance accordés à l'enfant chétif qu'il était, jusqu'à l'appui moral accordé à l'étudiant et même au jeune professeur. C'est elle qui lui apprit à lire, on le sait, dans un volume dépareillé de la *Correspondance* de Voltaire. C'est elle qui s'évertua — en vain! — à discipliner son écriture.

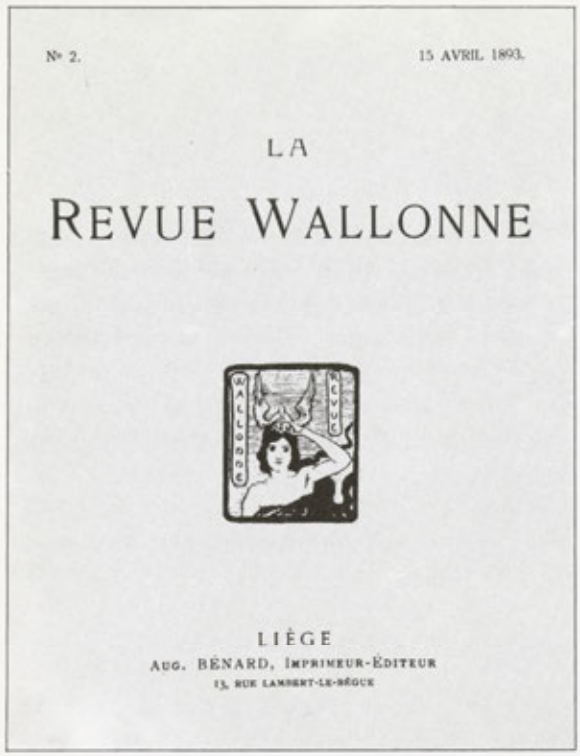
Dans l'éveil de son intelligence, Wilmotte accordait aussi une large part à sa grand-mère maternelle, morte chez lui, rue Léopold, un an après la mère (qui s'était éteinte également dans un quartier liégeois qu'il affectionnait entre tous, le Mont-Saint-Martin): par cette grand-mère, aimait à souligner Maurice Wilmotte, il touchait directement au XVIII[e] siècle et il vivait en plein temps des grands romantiques.

Cette participation directe à la culture française explique qu'à vingt-deux ans, après cinq ans d'Université liégeoise (un an au Droit, quatre ans en Philosophie et Lettres), le jeune étudiant se tourna tout naturellement, pour se perfectionner, vers des savants de Paris; il suivit des cours au Collège de France, à la Sorbonne et à l'École Pratique des Hautes-Études sous la direction des romanistes les plus illustres. Puis, sur les conseils de son Maître Gaston Paris, il alla s'initier aux méthodes de la science d'Outre-Rhin. Double formation qui eut un notable retentissement sur ses travaux et sur sa jeune renommée. Immédiatement, on lui confia à Liège, à l'École Normale des Humanités, une charge très lourde d'enseignement du français. Il avait à peine trente ans lorsque ses disciples, dévoués et fervents, tinrent à lui offrir un premier recueil de *Mélanges*. L'École étant attachée à la Faculté des Lettres, il venait d'être nommé professeur à l'Université. Le titre de ces *Mélanges — Mélanges Wallons* (1892) — était bien choisi pour le jeune érudit qui, depuis 1885, modelait par plusieurs articles une création aussi originale que féconde: la dialectologie wallonne. Gaston Paris, par le truchement de sa revue *Romania*, avait accordé à cette création autant de diffusion que de renommée (plusieurs articles de 1888 à 1890). D'autres *Études de dialectologie wallonne* allaient suivre aux environs de 1900.

ENGAGEMENT DANS LE MOUVEMENT WALLON

À ce moment, le jeune professeur liégeois, dont la mobilité d'esprit était extraordinaire, n'avait pas seulement fondé à Paris, en 1888, avec son ami français Maurice Prou, une grande revue historique et littéraire, *Le Moyen Âge*, qui subsiste encore; en 1892, il avait créé, avec quelques amis, un organe dissident du libéralisme, le 'progressiste' *L'Express*, le journal à un sou! Et ce n'est pas tout. En scrutant de près son activité, on s'aperçoit que l'érudit avait passé, dès 1893, de la curiosité scientifique pour le dialecte wallon médiéval à un rôle nettement actif dans ce que l'on commençait à appeler le 'mouvement wallon'. 1893. La date est à retenir. Albert Mockel, grand ami de Wilmotte, s'est installé à Paris et il a mis fin, comme il l'avait décidé dès sa création, aux sept ans d'activité de sa brillante revue, *La Wallonie*. Maurice Wilmotte, de toute évidence, cherche à prendre la relève. Il lance à Liège, le 15 mars, *La Revue Wallonne* dont il assume la direction.

Oubliée aujourd'hui, cette publication éphémère qui se voulait de combat (il n'est que de voir son emblème casqué!) avait pour ambition de promouvoir, sur tous les plans, les aspects spécifiques de la culture wallonne. Vingt ans avant la fameuse *Lettre au Roi* de Jules Destrée, Maurice Wilmotte tient un langage sensé, mais qui dut surprendre: *'On va répétant: Flamands et Wallons ne sont que des*



PAGE DE TITRE DE *LA REVUE WALLONNE*, 1893. *La vignette représente une Wallonie casquée. Collection Jean Servais Sr. (Photo Francis Niffle, Liège).*

prénoms, Belge est notre nom de famille. Le tort de ce genre de bons mots est de créer une confusion entre des idées qui doivent demeurer distinctes. Les Flamands et les Wallons sont des Belges, d'accord, mais il n'en résulte pas qu'ils se ressemblent ni surtout qu'ils aient les mêmes caractères de race et les mêmes aspirations.'

Dans les douze numéros de la première année, riche de matières diverses, la *Revue Wallonne*, imprimée chez Bénard, multiplie des aspects, passés ou présents, de l'intellectualité wallonne. Le Directeur paie d'exemple (articles sur un auteur liégeois du XI[e] siècle, chroniques littéraires wallonnes, notes sur 'quelques archaïsmes wallons'). Et il réserve une place spéciale aux deux auteurs wallons qui sont les deux grands noms en cette fin du XIX[e] siècle: d'abord HENRI SIMON dont il publie, illustré, le rondeau *L'Arègne (L'araignée)* et — ce que l'on a perdu de vue — le texte in extenso de la pièce folklorique *Li Neûre Poille* (*La poule noire*) qui ignore encore l'orthographe Feller; d'autre part, JOSEPH VRINDTS qui vient de livrer son premier recueil, *Bouquet tot fait*. La seconde année, Maurice Wilmotte s'attache à définir 'la notion wallonne d'art' (*Pour l'art wallon*) et il polémique avec M. Carton de Wiart au sujet des *Lettres belges*; il innove aussi en donnant un embryon d'anthologie wallonne destinée à montrer à ses lecteurs 'des spécimens suffisamment variés de notre poésie locale'.

Mais les collaborateurs ont beau s'être multipliés; Henri de Régnier et André Gide (ce dernier sollicité par Mockel) ont beau honorer de leurs vers la publication wallonne; la chronique musicale de Kufferath a beau saluer l'introduction à Liège d'œuvres de Richard Wagner: une brève 'note', surmontant un sommaire, met un terme avec une franchise très nette aux espérances de la première *Revue Wallonne*: 'La *Revue Wallonne* cessera de paraître à la fin de cette année et les numéros au lieu de vingt-quatre pages en compteront désormais seize. L'éditeur a dû s'y résoudre en présence du nombre imprévu des quittances retournées.'

Que s'est-il donc passé? On ne le dit pas, mais la réponse se devine sans trop de peine. Maurice Wilmotte a fait, dans sa revue, une large place au progressiste Célestin Demblon qui allait devenir le tribun socialiste liégeois — instituteur bientôt révoqué pour ses idées. Et nous sommes en plein dans l'atmosphère des grèves de 1893-1894 pour la conquête du suffrage universel et la limitation du temps de travail! Et ces grèves, les éphémérides qui clôturent chaque fascicule de la *Revue Wallonne* en rapportent quelquefois les avatars à des lecteurs bourgeois dont beaucoup, certainement, n'en avaient que faire...

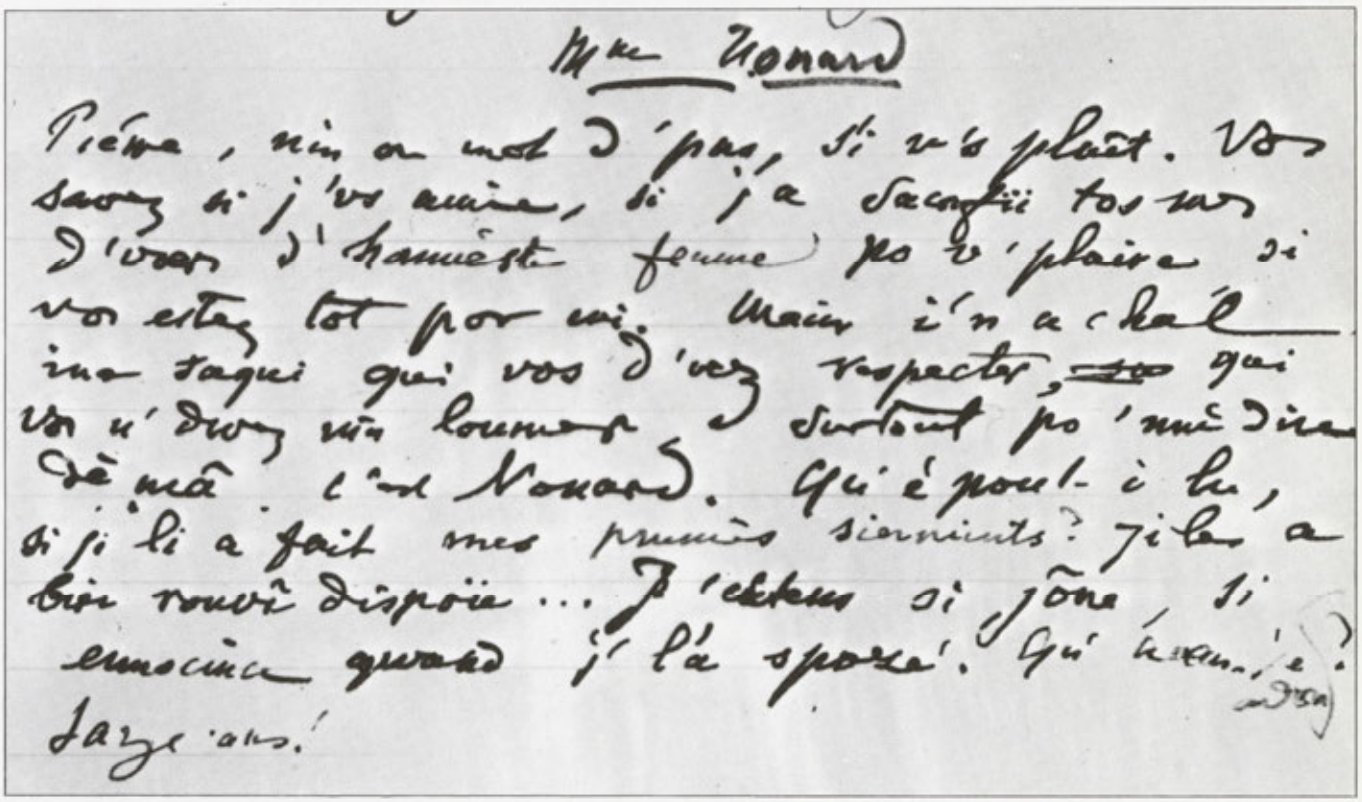
Indiscutablement, le radical-socialiste s'est bien éveillé chez Maurice Wilmotte. La *Revue Wallonne* montre assez qu'il appartenait à ceux que le libéral conservateur Frère-Orban appelait les 'grelots progressistes'. Elle fait partie intégrante de la vie politique du professeur — celle qui lui laissera tant d'amers regrets lors de la défaite du groupe radical, en 1895, aux élections communales.

Cette phase de l'existence de Maurice Wil-

motte correspond à une période où se multiplient les preuves de son intérêt multiforme pour la Wallonie. La même année que la création de sa *Revue Wallonne*, il livre au public son livre *Le wallon*, originale synthèse à partir des productions littéraires du passé. Sujet qu'il reprendra en conférencier à l'Extension universitaire de Bruxelles en 1896, dans son *Cours sur le wallon*. En même temps, il s'attache à faire connaître la littérature wallonne dialectale de son époque dans plusieurs articles, surtout à travers un poète qu'il n'a cessé d'encourager et de promouvoir tout au long de sa carrière — Joseph Vrindts. Pour lui, il rédigera en 1897 la *Préface* de ses *Pâhules Rimais*; avec lui, il écrira une pièce wallonne en trois actes — *Madame Nonârd* (1900) — dont le manuscrit révèle que, contre toute attente, c'est lui, *Rèspleu ('Refrain')*, pseudonyme dont il se servait dans l'*Express*, qui y a pris la part prépondérante. Pour Vrindts encore, il publiera une étude dans la *Revue de Belgique* en 1919 en attendant le moment, beaucoup plus récent, où il fera campagne afin de le faire entrer comme poète dialectal à l'*Académie royale de Langue et de Littérature françaises* — après Henri Simon.

'Admiration peut-être excessive', a-t-on dit, et cela sous l'influence d'une critique qui a tendance à perdre de vue le phénomène d'osmose entre certains poètes dialectaux 'populaires' et le peuple dont ils savaient se faire comprendre. Tout n'est pas dit sur le caractère de 'mainteneurs' de dialecte que constituent ces poètes. Tout n'est pas dit non plus — loin de là! — sur l'art de Joseph Vrindts qui a su toucher un critique aussi pénétrant que Maurice Wilmotte...

EXTRAIT DU MANUSCRIT AUTOGRAPHE DE *MADAME NONÂRD*. *La plus grande partie du manuscrit est de la main de Maurice Wilmotte. Collection Rita Lejeune (Photo Francis Niffle, Liège).*


Mme Nonard

Pièrre, nin on mot d'pus, si v'is plaît. Vos
saorz si j'vs aime, si j'a sacrifii tos sos
d'vos d'hanneste femme pos v'plaire si
vos estez tot por mi. Main i'n a chal
ina taque qui vos d'vez respecter, qui
vos n'dvoz nin louemer d surtout pos m'nè dire
dè mâ l'ed Nonard. Qu'è pou-t-i lu,
si ji li a fait mes premis siermints? Ji l'a
bin rouvî dispoïe ... J'ecteus si jône, si
emocion quand ji l'a spoze'. Qu'i-t-on'e?
Jaze ons!

À partir de 1900, la pensée mûrie du professeur Wilmotte va s'exprimer dans un livre — *La Belgique morale et politique (1830-1900)* — dont le sous-titre *Le passé libéral, le présent catholique, l'avenir socialiste* fit beaucoup de bruit à l'époque. On en retiendra seulement ici, la cinquantaine de pages formant le chapitre *Les conflits de races et de langues* où l'auteur, analysant à la manière d'alors, les revendications flamandes, croit encore à un apaisement par la suprématie naturelle du français que l'évolution démocratique finira par répandre partout, et chez tous, aussi bien en Flandre qu'en Wallonie. Quelle différence avec un autre livre, paru quelques années plus tard, en 1912, *La culture française en Belgique*! Cette fois, la 'crise du français en Belgique' amène cette réflexion prophétique: '*La frontière des langues constitue dès maintenant une ligne d'arrêt en deçà de laquelle les Wallons se préparent à une énergique résistance.*'

C'est pour cette culture française, donnée fondamentale de notre identité wallonne, que Maurice Wilmotte va travailler ferme, désormais, avec l'appui de fervents Wallons comme CHRISTIAN BECK ou JULIEN DELAITE, promoteur et président des actifs *'Congrès wallons'*, nés à Liège en 1905. Il fonde la même année, après s'être mis à l'œuvre dès 1902-1903 avec l'auteur wallon et wallonisant bien connu ALPHONSE TILKIN, une œuvre de qualité dont le succès en Wallonie, dans certains milieux flamands même, à Paris, et en d'autres lieux de France, connut un grand retentissement: *l'Association pour l'Extension et la Culture de la Langue française*. Trois Congrès internationaux jalonnèrent les débuts de l'entreprise: à Liège, en septembre 1905, à Arlon-Luxembourg-Trèves en 1908, à Gand en 1912; Wilmotte les présidait après avoir assuré par ses relations personnelles des participations éclatantes. Parallèlement, il s'engageait de

M. Maurice Wilmotte à la Sorbonne.

Nous avons annoncé à nos lecteurs que M. Maurice Wilmotte, président de l'Association pour la culture et l'extension de la langue française, était invité à donner à la Sorbonne une série de dix conférences sur la culture française en Belgique.

Lundi, devant un auditoire nombreux, M. Wilmotte a donné la première de ces conférences et la grande presse parisienne a salué le savant et le remarquable conféren-

COUPURE DE L'HEBDOMADAIRE *LE TOUT LIÈGE*, du 5 février 1911. *Collection Rita Lejeune (Photo Francis Niffle, Liège).*

plus en plus dans les *Congrès wallons* de Delaite. Rendant largement compte du premier en 1906, il fit activement partie des autres en insistant sur sa doctrine: '*C'est rendre le plus grand des services à la Wallonie que de lui faire aimer la culture française que nous, nous aimons tant et pour tant de raisons. Multiplions les organismes de défense et d'extension françaises*'. Cette leçon porta ses fruits: elle se répercuta par la création d'autres organismes tels que les *Amitiés françaises*.
Ainsi commença l'ère des pérégrinations de ville en ville, en Belgique et à l'étranger, du professeur Wilmotte; soit comme conférencier lui-même (il excellait dans ce rôle), soit comme 'manager' d'orateurs français de grand renom, il exerça un rôle de premier plan dans la diffusion de la matière littéraire française. La Wallonie y trouva largement son compte.

La 'wallonicité' de Maurice Wilmotte continua au reste à se manifester dans ses écrits scientifiques et par d'autres moyens encore: sa participation aux débuts des études de folklore, notamment du folklore wallon dans l'intéressante revue *Wallonia* d'Oscar Colson; sa participation aux grands travaux de la *Société de Littérature wallonne* (réforme de l'orthographe, projet du *Dictionnaire wallon*), Société qu'il quitta, du reste, pour incompatibilité de caractère avec certains membres. Il ne faut pas oublier non plus le rôle moteur qu'il joua auprès du Ministre des Sciences et des Arts, Jules Destrée, lorsque celui-ci, son ami, décida de créer en 1920 à l'Université de Liège un cours d'Études philologiques des dialectes wallons (qui fut attribué à Jean Haust) et un cours d'Histoire de la littérature wallonne qu'inaugura Jules Feller.

Cette constante wallonne dont Wilmotte ne disserta point dans ses écrits (il éprouvait comme une répulsion à l'égard de tout ce qui pouvait paraître confidence sentimentale), on la retrouve encore dans les options politiques de sa *Revue franco-belge*, qu'il avait créée, à la veille de la seconde guerre mondiale. On la

PARENTÉ SPIRITUELLE. *Sur une terrasse d'une maison liégeoise du Mont-Saint-Martin, cher à Maurice Wilmotte. On y voit le Maître vieilli (1938) jouant avec son filleul laïque Jean-Maurice Dehousse. Derrière lui, Fernand Dehousse (Photo et collection Rita Lejeune).*

décèle aussi dans l'attitude du professeur qui, au seuil de son éméritat en 1931, demandait à ses amis et élèves, qui lui proposaient de rééditer un choix de ses œuvres multiples, de réunir ses *Études de philologie wallonne*, dispersées jusque-là et par lesquelles il avait commencé sa carrière.
Autre trait de piété filiale à sa 'patrie wallonne', comme a écrit Mario Roques: en pleine guerre, sous l'occupation allemande, alors qu'il se sentait très malade, il avait manifesté le désir qu'on ramenât son corps de Bruxelles, où il habitait depuis longtemps, à Liège qu'il n'avait cessé d'aimer. C'est chez nous, sur la colline Sainte-Walburge, pas très loin de sa maison natale, auprès de sa mère tant chérie, qu'il dort maintenant son dernier sommeil.

Rita LEJEUNE

Nicolas Pietkin et Joseph Bastin

Vieille terre romane aux confins de la Wallonie et du monde germanique, la petite principauté abbatiale de Stavelot-Malmedy fut entraînée, comme ses voisins de la future Belgique, dans la chute de l'Ancien Régime et y perdit sa traditionnelle indépendance. Rattachée en 1795 à la France, dont elle parlait la langue quand le patois wallon n'était plus approprié, elle n'éprouva toutefois pas le sentiment, d'un certain point de vue, d'avoir vraiment changé de patrie, la proverbiale douceur de 'vivre sous la crosse' ayant été assez vite oubliée. Au reste, l'idée de nationalité ne présentait pas alors le caractère impérieux que nous lui connaissons, ainsi qu'Élisée Legros l'a rappelé. Quand, après vingt ans de régime français, le Congrès de Vienne démembra l'ancien pays de saint Remacle pour en réunir la partie malmedienne à l'État prussien (1815), ce fut la protestation goguenarde — mais rien de plus — du chapelain Schomus qui accueillit la nouvelle de l'annexion: fameux *Dju l' rudjow'reû,* c'est-à-dire 'je rejouerais le coup, la partie' (dans l'espoir d'une autre issue), où l'on ne peut voir que le dépit relatif, sinon déjà raisonné, d'un homme habitué aux caprices des alliances et occupations militaires contradictoires. Un siècle d'appartenance allemande allait pourtant se charger de développer dans le *Kreis* de Malmedy, que fagnes, *tièrs* et futaies serrées semblaient plutôt inviter au repli sur soi, la revendication la plus vigoureuse de solidarité wallonne, à travers la plus fructueuse affirmation de romanité.

L'ABBÉ PIETKIN VERS 1920 *devant l'église de Sourbrodt, poste avancé de la résistance latine au pays de Malmedy. Liège, Musée de la Vie Wallonne (Photo du Musée).*

On ne peut pas dire que l'autorité prussienne, jusqu'aux environs de 1860, y ait pesé d'un poids bien lourd. Les nouveaux fonctionnaires, sans doute, n'ont pas 'la cote d'amour'; la flamme française et napoléonienne se maintient, entretenue par ex-grognards et médaillés de Sainte-Hélène; le carnaval (et quoi de plus indicatif, ici, que le pittoresque *cwarmê*?) se moque adroitement du premier sous-préfet de la région, le *Landrat* Negri. Mais les masques qui défilent alors, la bouche close par un cadenas, n'éprouveront la dure réalité du symbole qu'à partir de 1862, date de l'arrivée

au pouvoir de Bismarck comme ministre-président de Prusse. La perspective de l'unité allemande va désormais commander une intégration plus stricte des minorités linguistiques et culturelles. En 1860, l'allemand n'avait aucune place officielle dans l'enseignement primaire de la Wallonie malmedienne. Vingt ans plus tard, c'est le français qui est exclu. Des instituteurs wallons se trouvent mutés à des postes en territoire germanique (1879); inutile de dire le sort réservé aux 'aspirants', quand ils sont du pays. La 'politique des guichets', bien sûr, complète l'offensive. La langue de ce qui devient en 1871 l'Empire wilhelmien est décrétée d'emploi exclusif dans toute l'administration (à partir de 1886 pour l'ensemble du cercle de Malmedy). Mais c'est à l'église que la vexation est le plus douloureusement ressentie. Point de mire de ce Kulturkampf qui naît avec l'Empire et de ses célèbres *lois de mai* (1873-75), les catholiques voient le français chassé du prêche, du catéchisme, et les abbés originaires de la région, bientôt, sont aussi déplacés. Ainsi va entrer en lice, prenant la relève d'une école muselée, 'l'admirable lignée des prêtres protestataires' (Maurice Piron) dont Nicolas Pietkin et Joseph Bastin sont les figures de loin dominantes.

NICOLAS PIETKIN, 'LE LOUP DES ARDENNES'

Né à Malmedy en 1849, celui-ci est ordonné prêtre à Cologne en 1875, au plus fort du Kulturkampf; les prisons rhénanes regorgent d'ecclésiastiques réfractaires et l'archevêque lui-même vient d'être incarcéré. Pietkin refuse à son tour toutes les lois de mai, s'exile, travaille comme précepteur dans des familles aristocratiques françaises, mais ne tarde pas à rentrer au pays, où il va attacher son nom à une modeste cure des Hautes Fagnes. Village 'posé sur la tourbe, *qui crèt vola dusqu'à d'zos l'sou dès manadjes (qui croît ici jusque sous le seuil des ménages)*', ainsi que l'écrira l'abbé Bastin, Sourbrodt avait vraiment tout de l'avancée romane solitaire, oubliée même, en quelque sorte, de notre histoire. La bourgade n'était-elle pas naguère extérieure à la principauté ardennaise, comme, un peu plus bas, Faymonville, dont proviendra précisément Bastin? L'une et l'autre, relevant de seigneuries allemandes, étaient cependant bien wallonnes. Des noms français gravés sur les tombes des aïeux en témoignaient. On comprend qu'en ces endroits, chez ces cousins du dehors où la tradition latine s'était maintenue contre les défis politiques, la lutte pour la défense de celle-ci ait été d'autant plus âpre.

Prêtre auxiliaire puis curé de Sourbrodt (dans l'illégalité, pendant les premières années) de 1879 à sa mort (1921), Pietkin va donc prendre progressivement la tête de l'opposition à la germanisation: combat où s'illustrent aussi, à Robertville, Faymonville ou Waimes, les abbés Liély, Herbrand, Dethier, Géréon, etc. Tant que ce fut possible, sermons, cantiques et leçons particulières en français tendirent à relayer l'école dans l'enseignement de la langue de culture traditionnelle. Au *Gesang und Gebetbuch* envoyé par Cologne, l'abbé Pietkin substitue son propre livre de chants. A Faymonville, les enfants qu'instruit le chapelain Joseph Dethier se rendent au presbytère 'un à un, quelquefois à deux, jamais à trois' (c'eût été enfreindre le monopole scolaire de l'État): voilà comment l'abbé Bastin, qui rapporte le fait, connaîtra encore le parler 'de ses pères'. Mais une campagne draconienne, ouverte en 1884, soumet à son tour l'Église. Interdit le catéchisme en français? Il se fera en wallon, le patois ayant échappé, par mépris — ou par méprise —, aux réglementations. Là va dès lors se réfugier une partie essentielle de l'activité de Pietkin et ses amis.

En 1898, il fonde avec quelques-uns d'entre eux, au premier rang desquels se signale l'excellent écrivain Henri Bragard, le *Club wallon* de Malmedy, qui se propose principalement de cultiver le dialecte et le folklore locaux. Que ce dernier ait pu constituer un foyer de résistance à la germanisation, l'inspection scolaire, en particulier, le comprit bien, qui vint interdire

en 1911 l'usage des *cawês* ou rondes de la Saint-Jean. Comme dit Jules Feller, on eût fort aimé, en haut lieu, remplacer au pays de la Warche l'âne de saint Nicolas par le sapin de Noël. Entouré d'une vaillante équipe, l'abbé Pietkin donne maintenant d'une même foulée une série d'œuvres dont plusieurs sont des brûlots: ce *Todi Walons* écrit avec Guillaume Bodet, chant 'qui restera comme le témoignage du sentiment des Malmediens du XIX^{e} siècle' (E. Legros), même si certain vers, qui fera couler pas mal d'encre, affirme crûment un devoir de loyauté envers l'Empire; ce *Cincwème,* poème de la Pentecôte où s'exprime de manière si nette la solidarité entre combat linguistique et défense de la religion, Romania et Église romaine; et surtout, en 1904, à la veille du grand Congrès de Liège, *La germanisation de la Wallonie malmedienne,* chronique courageuse et sobre d'un homme toutefois très pénétré du canonique *Nunquam rebellare licet (la rebellion n'est jamais permise).* 'Prêtre soumis à l'ordre établi (quoique sachant affronter la loi et les tribunaux lors du Kulturkampf)', craignant les bouleversements, le curé de Sourbrodt ne fut en effet pas l'"activiste' que certains auraient voulu qu'il devienne. Admettons avec E. Legros qu'en un temps où la désannexion et le rattachement à la Belgique dépassaient toute prévision, 'le seul espoir qu'il pouvait considérer comme non chimérique, c'était celui de conserver la nationalité des Malmediens telle qu'elle leur avait été garantie', à Vienne. Cette Belgique, d'ailleurs, que signifiait-elle vraiment du point de vue de l'histoire ou du sentiment pour le vieil abbé? Quand, à l'issue de la Grande Guerre, il se laissera décorer, ce sera — il le spécifie — en tant que leader wallon malmedien, non comme citoyen pressenti de l'État qui va l'amalgamer. La stèle érigée en 1926 à Sourbrodt pour rappeler son souvenir, portait dès lors fort justement la devise *Nil Walloniae a me alienum puto: (Rien de ce qui touche à la Wallonie ne m'est indifférent).* On pourrait craindre que ce jeu sur un mot fameux ne traduise quelque abandon du côté de l'universel. La solidarité manifestée par le curé Pietkin envers les prisonniers polonais ou russes déportés dans sa paroisse, autres déracinés dont il apprit la langue pour mieux assurer son ministère, montre au contraire qu'il sut donner à la lutte culturelle des siens le sens général qui en fait pour beaucoup la valeur.

L'ABBÉ BASTIN

L'action du curé Pietkin trouva bien plus qu'un relais dans celle de son successeur spirituel, l'abbé Joseph Bastin, son cadet d'une vingtaine d'années. L'affirmation victorieuse d'une identité locale et régionale, maintenue contre toutes sortes de forces unificatrices, marque ici une œuvre non seulement exemplaire pour la conscience wallonne, mais expressive d'un certain humanisme. *Ome tot-oute,* homme complet, 'total', harmonisant dans une plénitude dont on peut aujourd'hui rêver accord avec la nature, sentiment communautaire, sociabilité, science et foi: tel apparaît le prêtre militant qui affrontera ce qu'il considère comme les autorités d'occupation, le savant auteur des *Plantes dans le parler, l'histoire et les usages de la Wallonie malmedienne,* l'interprète de la vie unanime de son terroir.

Né en 1870 à Faymonville, à l'extrême pointe orientale de la Belgique romane, Joseph Bastin était bien placé pour mesurer le prix d'une appartenance culturelle à la fois wallonne et française. Ayant grandi dans un pays de très riches traditions populaires, où se parlait notamment une variété dialectale des plus remarquables, ce petit paysan soumis aux pressions du Kulturkampf eut cependant la chance d'apprendre le français; on sait dans quelles conditions. Une double fidélité va dès lors déterminer sa ligne de vie.

Après des humanités à Stavelot, le jeune homme entre aux Séminaires de Saint-Trond puis de Liège, et c'est là qu'il est ordonné en 1895. 'On comprend', écrira M. Piron, 'que l'abbé Bastin ait choisi la Belgique wallonne pour y faire ses études avant d'y enseigner lui-même, et qu'il ait préféré le diocèse de Liège à

LE MONUMENT PIETKIN À SOURBRODT, *photographié en 1939 par Ed. Remouchamps. Erigé en 1926 à l'initiative de l'Assemblée wallonne et sous le patronage des villes de Charleroi, Huy, Ixelles, Liège, Mons, Namur, Nivelles, Pepinster, Spa, Stavelot, Tournai et Verviers, il fut détruit en 1940 et reconstruit, à peu près identique, en 1956. La louve romaine qui le surmonte et le médaillon sont l'œuvre de* GEORGES PETIT. *Liège, Musée de la Vie Wallonne (Photo du Musée).*

l'archidiocèse de Cologne; mais on comprend aussi qu'il ait voulu que son sort restât lié à celui de sa petite patrie et qu'il ait fait sien le dur et long combat qu'elle poursuivit avec opiniâtreté jusqu'au moment de la libération — que le Congrès de Versailles consacrait enfin le 28 juin 1919'. L'abbé, devenu professeur au collège de son enfance (il passera ensuite à Dolhain-Limbourg et à Malmedy, où il exercera jusqu'à sa mort), organise en effet en 'Wallonie captive', avec l'aide d'hommes décidés tels que Bragard ou Prosper Renard, une véritable subversion culturelle à laquelle les plus wallons des Wallons de Belgique étaient particulièrement attentifs, y reconnaissant un écho symbolique de leurs propres luttes nationales et comme un signe de leur unité. Bastin, citoyen allemand, hissant les couleurs de la France dans Malmedy, lors du Congrès de 1905 pour l'extension et la culture de la langue française; Bastin racontant, dans un journal de l'année suivante, le rêve d'une bataille entre légions germaniques et Malmediens victorieux; Bastin entre deux gendarmes du Reich, au matin du 26 août 1914, sur ordre d'un *Landrat* qui le mettra en résidence surveillée à Düsseldorf: autant d'images dont la force simple imposèrent comme meneur cette figure de prêtre de campagne rebelle et lettré.

Une part sensible du prestige de l'abbé Bastin tenait en effet à sa connaissance intime des

L'ABBÉ BASTIN *en compagnie de* HENRI BRAGARD
celui qu'on a pu appeler le 'Mazzini malmedien', dans les Fagnes de la Porallée en 1933. Liège, Musée de la Vie Wallonne. Cliché Georges Jarbinet (Photo du Musée).

aspects les plus variés de sa région. Dialectologue, ami de Jean Haust, il donne en 1909 un *Vocabulaire* et une *Morphologie du parler de Faymonville* illustrant avec éclat 'l'exceptionnel intérêt' de celui-ci, 'qui deviendra ainsi la butte-témoin par excellence de la Wallonie orientale' (M. Piron). Historien, il s'attache à Wibald, abbé de Stavelot-Malmedy au XII[e] siècle et grand diplomate au service des empereurs germaniques; mais il peut traiter aussi bien de la topographie du plateau de la Baraque Michel au XVIII[e] siècle que des anciennes mines d'or de l'Ardenne septentrionale. Archéologue, il fouille des tronçons d'une antique voie romaine, la *Via Mansuerisca*. Souvent, on le voit parcourant la lande ou les villages des Hautes Fagnes en compagnie de Léon Fredericq, de Henri Pirenne, partageant avec une chaleur dont tous disent la vertu communicative son expérience si multiple de la vie rurale. Le bel 'herbier populaire' que constitue son volume sur *Les plantes dans le parler, l'histoire et les usages de la Wallonie malmedienne*, publié l'année même de la mort de Bastin (1939), reflète cette riche expérience. Un an auparavant, l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises avait décidé d'accueillir en son sein par le truchement de Maurice Wilmotte, le 'vieux champion de la cause belge et wallonne'. On veut croire qu'elle eut à cœur de récompenser à travers lui, autant que le philologue, le francophile ou le patriote, la défense intransigeante et volontiers provocatrice d'une identité.

Daniel DROIXHE

François Bovesse

Wallon ardent, FRANÇOIS BOVESSE est bien connu comme ministre et gouverneur de la province de Namur et méconnu comme précurseur du régionalisme et comme écrivain du terroir.

La place nous manque pour éclairer, comme il le faudrait, la féconde activité du Namurois: nous nous en tiendrons à trois aspects de son attachante personnalité.

L'HOMME D'ÉTAT

Né à Namur en 1890, François Bovesse conquiert son diplôme de docteur en droit, à l'Université de Liège, au mois de juillet de 1914 et est aussitôt mobilisé. Blessé au cours de la retraite de 1914 et décoré de la Croix de guerre, il sera finalement réformé, avant de devenir substitut de l'auditeur militaire à Calais.

Député du parti libéral en 1921, il se voit confier, à quarante et un ans, le portefeuille des P.T.T. puis, un peu plus tard ceux de la Justice et de l'Instruction publique.

C'est à ce département ministériel surtout, qu'il réalisa une œuvre dont, après quarante années, on mesure — mieux que ne purent le faire les contemporains — les conséquences bénéfiques. Le jeune ministre se montra, en effet, un novateur et un pionnier qui devançait de plus de vingt ans les événements. Et l'on reste stupéfait en constatant que cette révolution pacifique ne lui demanda qu'une seule année (du printemps 1935 au printemps 1936).

PORTRAIT DE FRANÇOIS BOVESSE, AVOCAT ET JEUNE MILITANT WALLON. *Namur, collection Jean Bovesse.*

Il réorganise, en effet, de fond en comble, l'enseignement primaire, se montre partisan des *leçons de choses* à la façon de Jean-Jacques Rousseau, insiste pour *que l'on éveille l'âme plutôt que l'intelligence* et souhaite que l'instituteur sorte souvent de son école pour organiser des *classes-promenades*. Dans le même esprit, il prône des *distractions sportives et intellectuelles* et lance les *Matinées classiques* du Théâtre du Parc. C'est le même ministre qui a institué la prolongation de la scolarité jusqu'à l'âge de seize ans et fondé les centres d'orientation professionnelle dont les débuts ont été très timides.

Les Beaux-Arts relevant alors de l'Instruction publique, c'est François Bovesse qui fonde l'*Orchestre national de Belgique*, placé sous le patronage de la reine Elisabeth. C'est lui aussi qui fait racheter par l'État les œuvres de Constantin Meunier, ainsi que son atelier, transformé aussitôt en musée.

Mais qu'il siège au ministère de l'Instruction publique ou à celui de la Justice ou des P.T.T., toujours François Bovesse s'affirme, dans les conseils de cabinet, comme le champion passionné de la Défense Nationale; il sent venir la guerre et il lutte d'arrache-pied pour que ne soient point réduits les crédits militaires, à une époque où des militants pacifistes prônent la politique du fusil brisé.

Retourné au ministère de la Justice, en avril 1936, François Bovesse est, à sa demande, déchargé de ses fonctions pour être nommé, le 15 avril 1937, gouverneur de sa province natale.

Lors de l'invasion de mai 40, il transporte son administration à Florennes, d'abord, puis en France où il est nommé, par le Premier ministre Hubert Pierlot, haut-commissaire du gouvernement belge dans le département de l'Hérault. Rentré à Namur à la fin de septembre 1940, il est démis de ses fonctions par l'autorité allemande et reprend sa profession d'avocat. Il sera assassiné par des rexistes, le 1er février 1944, en son domicile namurois. La mort de François Bovesse, frappé par les affidés de ceux-là mêmes dont il dénonçait la menace, lui confère parmi les grands Wallons, la gloire du martyre qui paie de sa vie l'engagement à ses idées. Ses amis et ses disciples entretiennent le souvenir d'une action sans cesse attentive à une Wallonie fière et libre et non moins sensible à la communauté de langue et d'esprit qui rend les Wallons si attachés à la culture française.

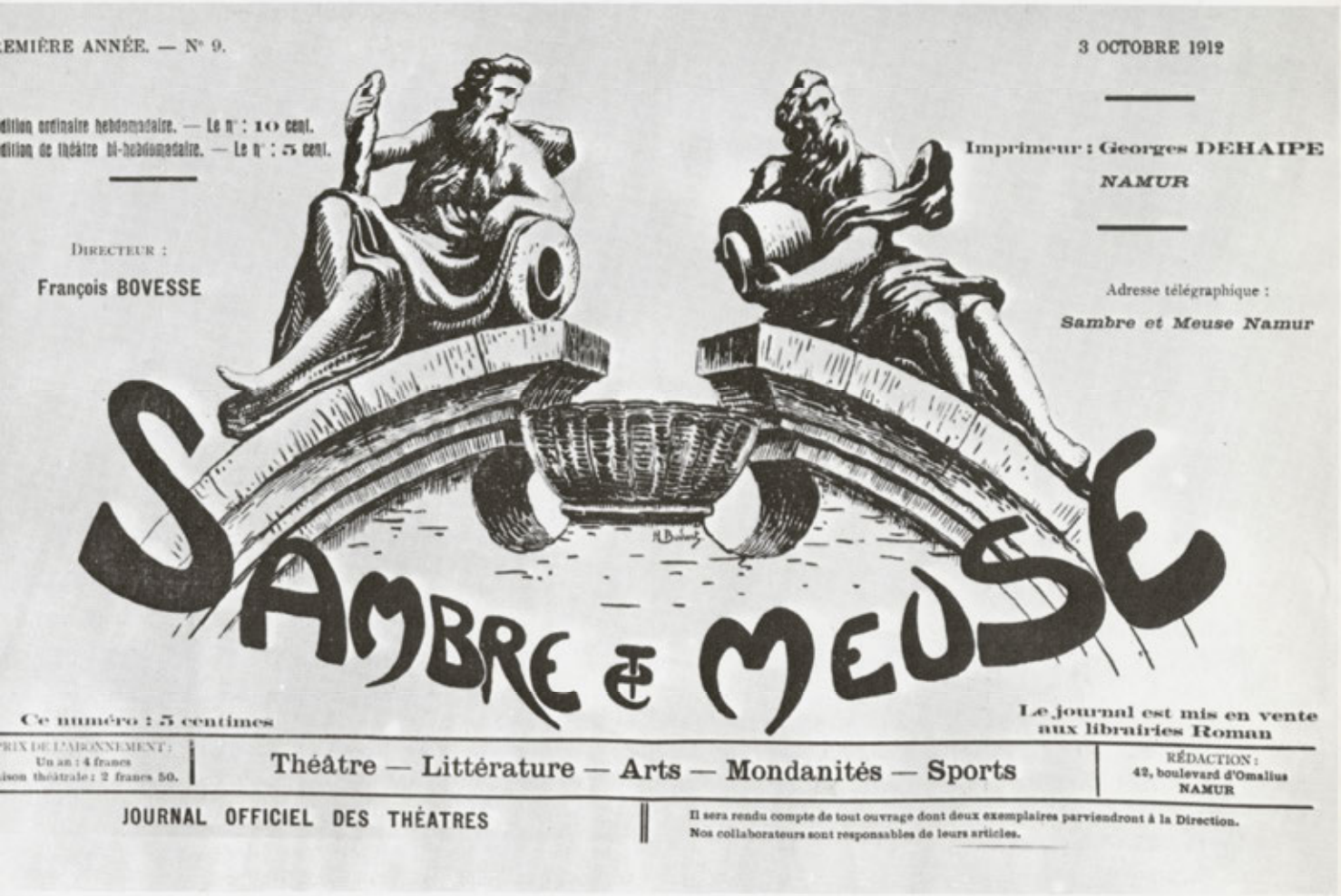
LE MILITANT WALLON

Amoureux de sa région wallonne, François Bovesse avait, dès sa jeunesse, célébré, tantôt en vers, tantôt en prose, les charmes de son terroir. Encore étudiant, il fonde en 1912 la revue *Sambre-et-Meuse* dont la devise était: 'Pour l'Art et pour la Wallonie'. Peu avant la seconde guerre, il fondera, dans le même esprit, *Les Lettres mosanes* (1938).

Mais ce militant avait le rare mérite d'être à la fois un passionné et un modéré. Écoutons plutôt ce qu'il disait dans *Défense wallonne* du 22 février 1931:

Il n'y a aucun courage, il n'y a aucune utilité à nier l'évidence. Un pays est une chose vivante: elle se modifie. L'habit qui lui allait parfaitement en 1830 est usé; il ne s'adapte plus à ses formes d'aujourd'hui. Sachons lui en tailler un autre dans lequel elle soit plus à l'aise(...) En dehors du bilinguisme obligatoire, il n'y a que l'accord des régions. Appelez cela décentralisation, régionalisme, fédéralisme, n'ayons pas peur des mots. Ce qui importe, c'est l'esprit dans lequel l'opération va se faire (...) Voici l'heure de revoir calmement, fraternellement le pacte qui nous lie; corrigeons-en les clauses imparfaites, biffons résolument celles qui, aux uns comme aux autres, n'apparaîtraient plus que comme des occasions de discorde. Par orgueil ou par faiblesse, les maintenir, en nier le danger, ne servirait à rien qu'à préparer, dans des ruines douloureuses, notre ruine commune.

Porté naturellement vers la France, cet homme d'État accepta, tel le baron de Stassart en 1830, de jouer la carte belge avec une loyauté totale. Esprit ouvert — exactement le contraire de l'esprit de clocher! — il souhaitait


EMIÈRE ANNÉE. — N° 9.
3 OCTOBRE 1912
dition ordinaire hebdomadaire. — Le n° : 10 cent.
dition de théâtre bi-hebdomadaire. — Le n° : 5 cent.
Imprimeur : Georges DEHAIPE
NAMUR
Directeur :
François BOVESSE
Adresse télégraphique :
Sambre et Meuse Namur
SAMBRE ET MEUSE
Ce numéro : 5 centimes
Le journal est mis en vente aux librairies Roman
PRIX DE L'ABONNEMENT :
Un an : 4 francs
ison théâtrale : 2 francs 50.
Théâtre — Littérature — Arts — Mondanités — Sports
RÉDACTION :
42, boulevard d'Omalius
NAMUR
JOURNAL OFFICIEL DES THÉATRES
Il sera rendu compte de tout ouvrage dont deux exemplaires parviendront à la Direction.
Nos collaborateurs sont responsables de leurs articles.

FRONTISPICE DE L'HEBDOMADAIRE NAMUROIS DIRIGÉ PAR FRANÇOIS BOVESSE. *En 1912,* Sambre-et-Meuse *n'a pas encore pris la position de combat wallon qu'il adoptera l'année suivante; l'emblème du coq wallon figurera alors sur la page de couverture.*

simplement de nouvelles institutions. Dans une lettre écrite au Premier ministre Paul-Émile Janson, il proposait, le 16 novembre 1937, une *décentralisation administrative ayant pour base les provinces*, mentionné dans la biographie de Robert Hicguet.

L'ÉCRIVAIN

En dépit d'un travail accablant, François Bovesse trouvait encore le loisir de rêver et, de temps à autre, de prendre la plume pour chanter sa région natale ou exalter des thèmes qui lui étaient chers.

Parmi les œuvres inspirées par l'amour du terroir, nous citerons *Meuse*, pièce de théâtre à la gloire du fleuve, dont il suit le cours depuis sa source, non loin de Domrémy jusqu'à la Cité Ardente où l'eau, dit-il, devient *noire et rouge, car l'industrie, pareille à une chèvre fabuleuse et famélique, a, de sa langue de fer, rongé l'herbe et les fleurs de la colline bucolique.* Ce même fleuve lui a inspiré plusieurs dizaines de poèmes dont le titre général, *La Douceur*

mosane est presque devenu un lieu commun:

O Meuse, mon pays, mon doux pays, ô Meuse,
Je t'aime pour ce qui te fait ce que tu es,
Pour chaque matinée à l'écharpe brumeuse
Où, dans le brouillard bleu, chaque jour, tu renais,

Pour tes brefs horizons que cerne une colline,
Pour tes rochers moussus de verdure couverts,
Parés pour encadrer ta grâce féminine
Et mirer leurs clartés au fond de tes yeux verts.

Je t'aime, mon pays, pour ta fine lumière
Qui met des reflets roux sur le bleu de nos toits
Et des baisers dorés sur nos maisons de pierre
Où de simples bonheurs parlent un lent patois.

Les *Histoires d'un autre temps*, sorties de presse, en mai 1940, deux jours avant l'invasion et interdites par les Allemands, ont surtout trait à la guerre de 1914-1918, mais le récit le plus important, *Zante de la Sarrase*, se situe entièrement dans les quartiers populaires de Namur.

François Bovesse était cependant capable de trouver, ailleurs que dans son petit pays, des sources d'inspiration.

Quelques Discours, publiés en 1936, marquent les prises de position du ministre de l'Instruction publique et les étapes de ses réformes. Ses paroles sur le surmenage scolaire, sur le but des humanités, sur les leçons de choses peuvent être relues avec grand profit en 1978. Et quels beaux morceaux d'éloquence dans les pages consacrées aux artistes et aux hommes de science! Faisant l'éloge du professeur Jules Bordet, prix Nobel, il dira: *N'est-ce pas un poète celui-là qui cherche et qui crée? L'enthousiasme et la joie de l'être qui voit sous sa plume, sous son burin, sous ses doigts, naître de la beauté, valent-ils la fièvre et l'allégresse de celui qui, de son cerveau, de sa recherche, de la matière qu'il remue, sent que va surgir la formule, la découverte, le remède, la fin d'un mal, plus de bonté...*

Ministre des Beaux-Arts — de tous les Beaux-Arts — il tente, à la façon de Charles Baudelaire, de montrer leur profonde unité: *'Les parfums, les couleurs et les sons se répondent'. Celui-là, de sa voix, a pétri le verbe, cet autre a fait vibrer sous l'archet la corde frémissante, cet autre encore a, d'une main tremblante, fait naître sur la feuille blanche l'alexandrin ailé; celui-ci a taillé le granit et le bronze et le marbre, et son pouce a marqué dans la glaise le génie de sa race.*

Molière (1938), pièce en trois actes, retrace la vie du célèbre auteur comique en mettant en lumière le conflit entre la vie littéraire et la vie sentimentale de Poquelin.

La Grand-Route (1939) est un agréable petit lever de rideau qui met en scène un chemineau chantant les vertus de la vie simple.

Deux autres pièces de théâtre sont restées malheureusement inédites: *Cinq Journées de Danton* (une vivante évocation de la Révolution) et *Vercuhet et Compagnie* (une satire contre les mœurs politiques de l'avant-guerre qui fourmille de conseils de sagesse que l'auteur a tirés de sa propre expérience de député et de ministre).

A l'échelon de la Belgique et de la Wallonie, on pourrait dire de François Bovesse ce que Winston Churchill disait de l'un de ses prédécesseurs: *'Un des signes particuliers du grand homme, c'est de marquer d'impressions durables le milieu dans lequel il vit. On le reconnaît encore à un autre signe,c'est que son influence continue d'agir après lui, en suivant les directives qu'il a données...*

André DULIÈRE

Marcel Thiry

Esquisse d'une biographie. Considérant sa vie, à l'approche de la vieillesse, MARCEL THIRY (1897-1977) la comparaît à une suite de 'falaises' contournées ou franchies. Le sort s'ingénia à donner à ses jours la voie la moins droite possible. Beaucoup de choses entreprises, et peu menées à terme selon le dessein du vivant: des obstacles surgissaient qui entraînaient des changements brusques — heureux ou fatals. Et, toujours, l'Échéance, suivie du fantôme du Protêt, amenait ses angoisses avant que le navigateur ne franchît le cap à la dernière minute.

La carrière de Marcel Thiry unit le Pays noir à la vallée mosane: itinéraire symbolique d'un 'Wallon exemplaire'. Né à Charleroi, dont il se souviendra avec ferveur, Marcel Thiry s'établit, très jeune, à Liège. Il y suit les cours de l'athénée, où il rencontre celui qui deviendra son ami et qui l'initiera au problème wallon, GEORGES THONE. Ce 'garçon à grosse tête, œil perçant et poing dur [...] me bouscula du leadership avec une telle autorité que je reculai en catastrophe jusqu'à la sixième place'. Il sied, n'est-ce pas, que les poètes n'apparaissent pas comme les meilleurs élèves. Marcel Thiry confesse que, les mathématiques mises à part, la 'falaise' des humanités ne l'éprouva pas trop, encore qu'il n'obtînt jamais son certificat de sortie. C'est que, élève de la classe de rhétorique, à la veille de sa dix-huitième année, il abandonne ses études pour s'engager dans le corps des autos blindées qui, appelé à seconder l'armée du Tsar, parcourra la moitié du monde, après la Révolution de 1917.
Au retour d'une nouvelle Odyssée, Marcel Thiry, poète sans certificat, s'inscrit à la faculté de Droit de Liège puis, une fois le diplôme conquis, au barreau. Il plaide peu, bien que son esprit de finesse et de déduction le désigne pour de hautes causes. Avocat généreux, il n'exploite pas les faiblesses de la partie adverse: il les ignore pour s'en tenir à ses propres conclusions. Un dilettantisme fécond l'écarte des succès judiciaires: la poésie y trouve son compte. De son bref passage au Palais de Justice, Marcel Thiry retiendra cet art inimitable de l'argumentation qui donnera tant de rigueur élégante à ses écrits politiques.
La mort prématurée de son père (1928) oblige Marcel Thiry à quitter le barreau pour le négoce. Il deviendra marchand de bois. Pendant trente ans, il 'tuera' — c'est son mot — des forêts sans jamais maîtriser ce 'second métier' de forestier. La création poétique 'l'enfonce dans des digressions heureuses', l'éloignant de la profession obligatoire. La vie de 'marchand' n'embarrasse pas le poète ni le polémiste politique. Étrange et forte destinée que celle de Marcel Thiry, toujours prêt à jouir des tentantes sensations du monde et à courir le risque de ses idées par courage et par une volonté de présence à son époque. Je ne rappellerai, pour l'instant, que son pamphlet *Hitler n'est pas 'jeune'* (1940), qui conteste la prétendue jeunesse d'un État qui 'monte' et annonce, par une sorte de divination, les dangers et les crimes qu'un dictateur hystérique prépare pour un monde trop peu vigilant. Quand les troupes allemandes entrent à Liège, Marcel Thiry, 'noté', leur échappera de justesse grâce à une complicité amicale. Nul doute que cet épisode d'une vie multiple confirma les convictions politiques de l'écrivain, lequel, la paix revenue, s'engagera sans réserve dans l'action.

D'autres 'falaises' restent à escalader: les façades de deux palais, l'Académie et le Parlement, qui n'impressionnent guère le poète-marchand. En tout cas, les honneurs que lui ap-

MARCEL THIRY DANS SON PARC À VAUX-SOUS-CHÈVREMONT, vers 1960. (*Collection et photo Francis Niffle, Liège*).

OSCAR ET MARCEL THIRY, ENGAGÉS VOLONTAIRES, PENDANT LA GRANDE-GUERRE. *Au front russe de Galicie (1917). À gauche, Oscar Thiry avant sa blessure. Collection Marcel Thiry (Reproduction Francis Niffle, Liège).*

portent la gloire littéraire et son activité politique, s'ils consacrent la riche personnalité de Marcel Thiry, ne le conduisent pas à 'déroger': il demeure fidèle à lui-même et refuse d'entrer dans le 'système' d'un État belge, dont il aperçoit l'inopportunité pour la Wallonie.

Élu, en 1939, à l'Académie de Jules Destrée, Marcel Thiry attendit, durant sept ans, sa réception officielle. Devenu, en 1960, secré-

taire perpétuel — 'troglodyte assidu', comme il se nomme —, il s'acquitta de cette haute charge avec une compétence et une distinction remarquables. Écrivain, négociant et juriste, il mit ces trois qualités quasi incompatibles au service de l'Académie. À peu près chaque matin, pendant douze ans, il passa devant le Palais Royal, 'portefeuille au poing comme un bon fonctionnaire'. La tâche académique accomplie, il rentre au pays de Liège et retrouve son cottage niché dans la verdure, à la hauteur de la basilique de Chèvremont. Plutôt que de s'installer à Bruxelles, il préférait qu'au retour l'Alfa Romeo de son fils l'enlevât

en voltes comme si elle voulait la lune,
...
Mais ne cite pas trop ton Alfa de ce soir.
...
Celle-ci vaut de n'avoir nom que par ce soir.

Non que le poète, devenu sénateur, porte une quelconque aversion à 'la ville affaireuse'

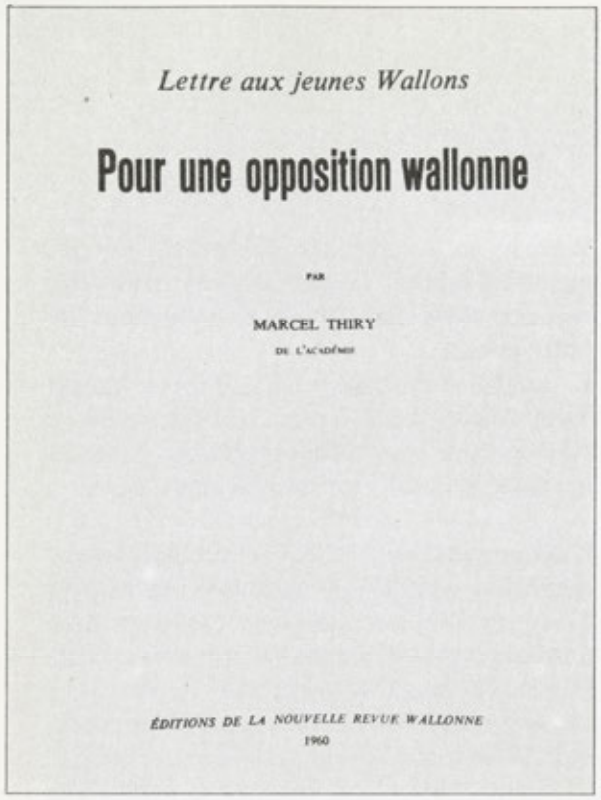
où se font gloutonner
Les homards, les caviars, les pommards, les palour-
[des,
Où l'asphalte, usé de pneus d'or, est jalonné
De fontaines de bock et de Places Poulardes.

Au contraire, il ne cessera de proclamer la solidarité nécessaire de Bruxelles et de la Wallonie, qu'il conçoit comme une obligation ardente.

D'autres charges attendaient Marcel Thiry. Au Sénat et au Conseil culturel, il défend la cause la plus difficile: le fédéralisme. Ses pairs remarquent ses interventions. La vérité qui le guide, plus que l'intérêt ou l'ambition, le désigne comme le chef de file du nouveau mouvement wallon. Sa lucidité politique, l'étranger l'apprécie aussi, dans les assemblées internationales et, notamment, au Parlement de Strasbourg. Enraciné en Wallonie, certes, Marcel Thiry savait dépasser les frontières du terroir pour agréger le problème wallon à un vaste courant européen et universaliste. Aussi son action politique prend-elle une dimension qui lui donne une telle autorité que l'éminent Wallon porte ombrage au poète que les meilleurs esprits, au-delà de nos frontières, tiennent pour l'un des plus importants de notre époque.
Le samedi où le mal fatal le frappa, Marcel Thiry venait de quitter une réunion politique pour assister à un récital de poésie. Ainsi, la mort toute proche unissait les deux vies.

L'action politique. Malgré une fidélité inconditionnelle, la pensée politique de Marcel Thiry montre une sinuosité caractéristique d'un esprit qui, sans renier les principes, cherchait toujours à s'accorder aux circonstances et à régler sur elles son action. La culture reste l'idée dominante. Si Marcel Thiry concevait la Wallonie maîtresse de son destin, dans l'État belge, il ne pouvait l'admettre détachée de la culture française. En signant, comme écrivain, le manifeste du *Groupe du lundi*, il affirmait, plus que d'autres, que la littérature française de Belgique refuse les frontières: elle ne constitue pas une 'province' mais une partie intégrée du tout.

Cependant, les prémisses littéraires comptent moins, à son estime, qu'une volonté politique sans cesse réaffirmée dans des articles ou des déclarations prononcées aux différents Congrès wallons.
Dès 1921, Marcel Thiry prévoit que l'alliance franco-belge — non aimantée, encore, par la question wallonne — apportera des avantages à la Belgique et à l'Europe — idée prémonitoire qu'il défendra plus tard. Ce qui l'anime, à cette époque, c'est la crainte que l'Allemagne vaincue ne profite de la faiblesse de la Société des Nations pour compromettre la sécurité commune sur le Rhin. Dans une puissante intuition, il dénonce la germanophilie de la Flandre, laquelle pourrait favoriser une politique étrangère propice à une 'germanisation à bref délai de la moitié du territoire belge': hypothèse d'école, diront certains. Marcel Thiry note que, pour éviter le danger, 'les Wallons savent qu'ils n'ont pas le droit de réclamer ni d'exiger la séparation avant d'avoir épuisé tous les moyens de conciliation,



LETTRE AUX JEUNES WALLONS POUR UNE OPPOSITION WALLONNE, 1960. *Liège, Fonds d'Histoire du Mouvement wallon (Photo Francis Niffle, Liège).*

parce que la séparation, c'est la Flandre livrée aux flamingants'.
Assez curieusement, Marcel Thiry semble repousser l'idée du fédéralisme — il pense, alors, au séparatisme pur et simple —, dont il deviendra un défenseur farouche et éclairé. Seul, l'avenir de l'Europe le préoccupe. Dans les années qui précèdent la deuxième guerre mondiale, il combat la politique de neutralité inspirée par le Nord du pays à l'égard de la France, notre alliée naturelle. Il pressentait tous les dangers qui menaçaient la Wallonie et voyait dans le neutralisme l'un des facteurs de la profonde méfiance que les Wallons témoignent à l'État belge.

C'est vers la même époque que Georges Thone offre au mouvement wallon une publication pluraliste, *L'Action wallonne*. L'amitié du grand imprimeur liégeois devait incontestablement incliner Marcel Thiry, répétons-le, vers un 'militantisme' wallon plus marqué, qui s'ouvre au fédéralisme. L'idée s'en trouve défendue, en 1938, par FERNAND DEHOUSSE et GEORGES TRUFFAUT, lesquels estiment, à la différence de Marcel Thiry, que la réforme fédéraliste peut apporter une solution au problème international qui inquiète la Wallonie. C'est que l'auteur de *Neutralité, mère de Pagaille* mettait au cœur même de sa pensée les alliances normales de la Wallonie, éternellement suspectes à la majorité flamande. Grand Européen, Marcel Thiry ne dissocie pas le sort de la Wallonie de celui de l'Europe et, moins encore, du domaine francophone. Il exige, pour elle, une ouverture au monde que le fédéralisme peut lui apporter et qui contreviendra toujours à la Flandre majoritaire.
Marcel Thiry aimait à répéter qu'il n'en voulait pas aux Flamands. L'attention lucide et enthousiaste qu'il portait aux réalités et son admirable esprit d'analyse l'empêchaient, plus que quiconque, de contester à la Flandre la maîtrise de son destin. Revenant à la Wallonie, il estimait intolérable que celle-ci pâtît d'une politique 'belge' déterminée par une majorité indifférente, voire hostile, au Sud du pays.

Faute d'un fédéralisme salvateur, il défendit, à la tribune du Sénat et dans ses éditoriaux, une véritable autonomie communautaire. Il ne se décourageait jamais car, outre une foi entière, il considérait la Wallonie comme une réalité qui devait prévaloir. C'était la conclusion de sa *Lettre aux jeunes Wallons. Pour une opposition wallonne* où, dès 1960, il indiquait la voie à suivre en vrai prophète politique.

Parmi les militants wallons, la personnalité de Marcel Thiry reste unique tant par son rayonnement, qu'il ne chercha pas, que par le caractère de son action. Homme politique, certes, qui ne croit au pouvoir que comme un moyen de donner carrière à un idéal. Il ne sous-estime pas les contingences économiques: la nation, toutefois, ne trouve pas d'autre définition que sa propre culture. L'émancipation de la Wallonie tient au fait qu'elle puisse se réclamer, en toute liberté, de la culture française et qu'ainsi elle accède à l'universalité.

Francis VANELDEREN

Félix Rousseau

FÉLIX ROUSSEAU. *À l'occasion de ses quatre-vingt-dix ans. Namur, 1977. Collection Félix Rousseau, Namur.*

FÉLIX ROUSSEAU est un historien heureux. Heureux d'être Namurois, heureux d'être Mosan, heureux d'être Wallon. La féconde longévité de sa carrière scientifique nous permet d'inscrire définitivement son portrait dans ce triptyque aux couleurs franches et rayonnantes.

C'est, en effet, dès 1911 que le jeune érudit affirme sa 'nationalité' namuroise dans un article consacré aux propriétés namuroises de l'abbaye d'Aulne au XIII^e^ siècle. Dès ce moment aussi se dessine sa double vocation d'historien et de folkloriste. L'histoire anime le folklore dans les *Légendes et coutumes du Pays de Namur*, parues en 1920, tandis que le folklore nourrit l'histoire dans *Les Marches militaires de l'Entre-Sambre-et-Meuse*, publiées en 1928-1929. Et toujours, comme dans un décor de rêve et de réalité, l'éperon du Grognon et les eaux changeantes du fleuve-roi sont présents dans sa méditation de poète qui s'ignore et d'historien soucieux de méthode. Car il ne faut pas s'y tromper, l'homme, avec toute sa sensibilité frémissante, est un érudit de stricte observance. On le voit bien dans un répertoire bibliographique tel que *Le folklore et les folkloristes wallons*; on le constate aussi dans sa thèse, dense et rigoureuse, sur *Henri l'Aveugle, comte de Namur et de Luxembourg (1136-1196)* qui date, comme le recueil précédent, de l'année 1921. L'auteur a trente-quatre ans; il est en pleine possession d'un métier qu'il a appris à pratiquer à l'Université de Liège avec Karl Hanquet. Mais Henri Pirenne, de sa chaire gantoise, a très tôt deviné la valeur du jeune historien, qui prend magistralement la relève de ses aînés namurois, les frères Borgnet. S'il accueille avec un scepticisme souriant et un peu protecteur le projet de son confrère qui est de rédiger une 'histoire de la Meuse', il reconnaîtra plus tard, avec une

belle objectivité, que Félix Rousseau lui a révélé un aspect fondamental de l'histoire de nos régions qu'il avait méconnu en rédigeant son *Histoire de Belgique.*

De fait, tandis que Pirenne essayait, avec génie et labeur, de faire coïncider des événements parfois difficilement conciliables, Félix Rousseau proclamait, dans une prose limpide et sans effort, une triomphale réalité: *La Meuse et le Pays mosan en Belgique. Leur importance historique avant le XIII^e siècle* (Namur, 1930, in-8°).
Cette histoire, c'était d'abord celle de la géographie: la signification primordiale de l'axe sud-nord qui va de la Méditerranée au Rhin par le sillon du Rhône et de la Saône, par les vallées de la Moselle et de la Meuse.
Dans ce dernier relief naturel va se former une entité religieuse, l'ancien diocèse de Liège qui, comme le remarque l'historien, groupe des régions toutes orientées vers la vallée de la Meuse, élément fédérateur des énergies politiques, culturelles, économiques, artistiques, d'une région possédant des caractéristiques spécifiques: le pays mosan. Félix Rousseau prouve cette unité et cette cohérence par le rôle politique de la vallée de la Meuse moyenne sous les Carolingiens, par la fécondité de ses écoles au XI^e siècle, par le développement de son commerce, par l'efflorescence de son art du X^e au XIII^e siècle. Et que le bassin mosan soit le creuset de forces vives, le prouve bien l'expansion de sa culture vers la Pologne, la Hongrie, la Bohême où tant de traces sont encore visibles de la vitalité mosane, à Gniezno, à Plock, à Veszprim, à Prague, et jusqu'en Russie.

Tout est clairement énoncé dans ce maître livre. Il inspirera l'œuvre des historiens futurs, il stimulera la méditation sans cesse renouvelée de l'auteur lui-même. De fait, l'œuvre subséquente de Félix Rousseau se développera à partir de cette monumentale assise: le maître namurois creusera le même sillon d'où jailliront ces fleurs distinctes et complémentaires que sont *Namur, ville mosane* et l'*Introduction historique à l'art mosan* (1943), reprise, en 1970, sous le titre de l'*Art mosan.*

Et, dans l'immédiat après-guerre, de l'enracinement historique surgit l'engagement politique. Se succèdent coup sur coup *La Wallonie. Son histoire, son avenir* (1945), une étude sur le mouvement wallon (1946) dans ses rapports avec le mouvement flamand, le problème de l'enseignement de l'histoire en Wallonie (1951), pour aboutir, en 1955, à un aperçu synthétique *Les Wallons et l'histoire* où est fortement rappelé que 'le fait le plus important de notre histoire reste la latinisation'.
Pendant ces longues années studieuses, Félix Rousseau a poursuivi une carrière d'érudit qui l'a conduit des Archives générales du Royaume à la direction des Archives de l'État à Namur, de l'enseignement de la paléographie à l'Université de Liège aux présidences de la Commission nationale de Folklore et de la Commission royale d'Histoire. L'âge n'a pas altéré l'optimisme foncier du doyen des historiens wallons, les traits fermes et clairs de son écriture en belle 'caroline namuroise' la verve intarissable du conteur.
C'est qu'il possède un véritable talent pour résumer les faits les plus complexes en quelques formules fortes, qui laissent une trace indélébile dans la mémoire. Et qui l'a déjà vu et entendu narrer la scène de l'arracheur de dents, à la foire de Namur, a pu savourer avec délices un des plus beaux morceaux d'anthologie du folklore wallon.
En vérité, c'est le cœur de la Wallonie tout entière qui bat dans le cœur de ce jeune historien de quatre-vingt-onze ans.

Jacques STIENNON

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

JULES DESTRÉE.

L'ouvrage de PIERRE-JEAN SCHAEFFER, *Jules Destrée. Essai biographique*, Bruxelles, 1962, contient une abondante bibliographie. Aussi, nous ne retiendrons, en complément, que deux études: RICHARD DUPIERREUX, *Jules Destrée*, Bruxelles, 1938; AIMÉE BOLOGNE-LEMAIRE, *Jules Destrée (21 août 1863 - 2 janvier 1936). Biographie succincte*, Charleroi, Institut Jules Destrée, 1976, coll. 'Etudes et documents'. Ajoutons-y, néanmoins, *Hommage à Jules Destrée. Discours prononcé à la séance publique* [de l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises] *du 14 décembre 1963 par MM. Marcel Thiry, Pierre Nothomb, Albert Guislain et par M. le Ministre Henri Janne*, Bruxelles, Palais des Académies, 1963.

MAURICE WILMOTTE.

La bibliographie des ouvrages scientifiques et littéraires de Maurice Wilmotte est très vaste. Pour les années 1881-1931, voir R. LEJEUNE dans *Études de Philologie wallonne* offertes au Maître (Paris, Droz, 1932); pour les années 1932 à sa mort (1942) et pour son ouvrage posthume *Mes Mémoires*, voir M. DELBOUILLE, Notice sur *Maurice Wilmotte* (Annuaire de l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises), Bruxelles 1959. On trouvera dans cette *Notice* de 58 pages de précieux renseignements sur la vie et le sens de l'œuvre de Maurice Wilmotte. Voir, du même: *Maurice Wilmotte philologue wallon*, dans *Dialectes belgo-romans*, t. V, 1946. Cf. aussi, notamment, GUSTAVE CHARLIER, *Maurice Wilmotte* dans *Revue belge de philologie et d'histoire*, t. XXI, 1942; MARIO ROQUES, *Romania*, t. LXVII (1942-1943); RITA LEJEUNE, *Hommage à Maurice Wilmotte médiéviste*, dans *Le Moyen Âge*, t. LII (1946); GUSTAVE VAN WELKENHUIZEN, dans *Le Thyrse*, 1949.

Le point de vue adopté dans le présent article n'avait pas encore fait l'objet d'une étude circonstanciée.

LES ABBÉS NICOLAS PIETKIN ET JOSEPH BASTIN.

Sur l'abbé Nicolas Pietkin et la résistance romane en Wallonie prussienne, on verra d'abord, le numéro consacré à celui-ci et à ses amis par *La Terre wallonne*, t. XXI, 1921 (articles de J. BASTIN, H. BRAGARD, A. COUNSON, A. DOUTREPONT, etc.). On se référera, ensuite, aux nombreux travaux publiés sur le sujet par ÉLISÉE LEGROS dans *La Vie wallonne*, notamment: *Malmedy et les cantons de l'Est: Histoire et linguistique*, t. XXI, 1947, pp. 168-178; *La Wallonie malmédienne sous le régime prussien: sur deux livres d'un ancien Landrat*, t. XXXVII, 1963, pp. 273-301, t. XXXVIII 1964, pp. 5-46; *Toussaint et Pietkin, Bastin, Bragard* dans *les affaires malmédiennes*, t. XLIII, 1969, pp. 38-53; *Souvenirs de la Wallonie malmédienne sous le régime prussien*, t. XLVIII, 1974, pp. 77-98 et 141-162. *La Vie wallonne* a, d'autre part, publié les discours prononcés lors de l'inauguration du monument Nicolas Pietkin (t. VII, 1926-1927, pp. 39-42; par JOSEPH-MAURICE REMOUCHAMPS et JULES FELLER ainsi qu'à l'occasion de son rétablissement, après la destruction de 1940 (t. XXXI, 1957, pp. 134-139; par ÉLISÉE LEGROS). On verra, enfin, GEORGES JARBINET, *Survivances françaises en Wallonie malmédienne* dans *La Vie wallonne*, t. XXI, 1947, pp. 179-195.

Pour l'abbé Joseph Bastin, on dispose d'excellentes notices dues à: ÉLISÉE LEGROS parues dans *Les Dialectes belgo-romans*, t. III, 1939 et dans le *Bulletin de la Commission royale de Toponymie et de Dialectologie*, t. XVIII, 1944; à WILLIAM LEGRAND dans la *Biographie nationale*, t. XXXII, 1964; à MAURICE PIRON dans l'*Annuaire de l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises*, 1972. On y joindra, d'ÉLISÉE LEGROS, l'article de *La Vie wallonne*, t. XLIII, 1969, cité plus haut, et *La Wallonie malmédienne de 1918 à 1940: À propos d'un nouveau livre allemand sur 'Eupen-Malmedy'*, *ibid*, t. XXXIX, 1965, pp. 22-50, de même que le discours de MAURICE WILMOTTE pour la réception de l'abbé Joseph Bastin à l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises, dans *Bulletin de l'Académie* [...], t. XVIII, 1939.

FRANÇOIS BOVESSE.

M. DELFORGE, *François Bovesse, glorieux gamin de Namur*. Namur, 1944; R. HICGUET, *François Bovesse. 1890-1944*, Bruxelles, 1945; ANDRÉ DULIÈRE, *François Bovesse* dans *Visages namurois*, Namur, 1974, pp. 151-204.

MARCEL THIRY.

L'action politique de Marcel Thiry n'a pas encore donné lieu à une étude. On la balisera en parcourant, au fil des années, différents ouvrages traitant des problèmes wallons. Nous citerons, par ordre chronologique: GEORGES TRUFFAUT, *La Question des nationalismes en Belgique. Le point de vue d'un socialiste wallon*, s.l.n.d.; DU MÊME, *Le Pacte belgo-allemand du 13 octobre 1937*, Liège, 1937; GEORGES TRUFFAUT et FERNAND DEHOUSSE, *L'État fédéral en Belgique*, Liège, 1938; MARCEL THIRY, *Lettre aux jeunes Wallons. Pour une opposition wallonne*, s.l., 1960; *Lettre au Roi*, Charleroi-Liège, (1977). On ne peut négliger, évidemment, les nombreux articles de MARCEL THIRY publiés dans *Forces wallonnes* et dans *La Nouvelle Revue wallonne*, non plus que les éditoriaux qu'il donna au journal *Le Soir* pendant de nombreuses années.

FÉLIX ROUSSEAU.

On consultera: *A travers l'histoire de Namur, des Namurois et de la Wallonie. Recueil d'articles de Félix Rousseau publié à l'occasion de son nonantième anniversaire par le Crédit communal de Belgique*, Bruxelles, 1977, 'Collection Histoire Pro Civitate'. Cet ouvrage contient une introduction de MARCEL VAN AUDENHOVE et la bibliographie de Félix Rousseau (1957-1976) établie par JEAN-MARIE DUVOSQUEL. La bibliographie des années 1911-1957, établie par JOSY MULLER, a paru dans les *Mélanges Félix Rousseau. Etudes sur l'histoire du pays mosan au Moyen Age*, Bruxelles, 1957, pp. 7-19.

DEUXIÈME PARTIE

LES LETTRES FRANÇAISES

LOUIS BUISSERET, LA LISEUSE. *Huile (Photo Francis Niffle, Liège).*

I - LA POÉSIE ET LE ROMAN

Lignes de force et lignes d'évolution

D'UNE 'LITTÉRATURE BELGE' À UNE 'LITTÉRATURE WALLONNE DE LANGUE FRANÇAISE'?

Un point crucial de l'historiographie littéraire de nos provinces a longtemps été l'existence d'une hypothétique littérature belge qui, avec son style et ses thèmes propres, aurait rendu compte de cette âme inventée par le Bruxellois Edmond Picard. Les critiques ont ainsi dissipé leurs énergies dans le fourbissage d'arguments pour ou contre l'existence de cette littérature, sans toujours voir que l'intérêt de la question résidait en réalité dans leur polémique: pour quelles raisons a-t-on voulu croire à cette 'littérature belge'. et au nom de quels critères a-t-on voulu combattre ce concept?
À supposer que cette question soit réglée, il reste à envisager les courants historiques eux-mêmes. C'est ainsi qu'une analyse plus sociologique qu'esthétique aboutit bien à cerner un phénomène que l'on peut, si on le désire, nommer 'littérature belge': celle-ci serait, selon le critique soviétique Andréev, l'ensemble des œuvres produites de 1830 à 1918, et dont les auteurs sont le plus souvent des flamands francophones.

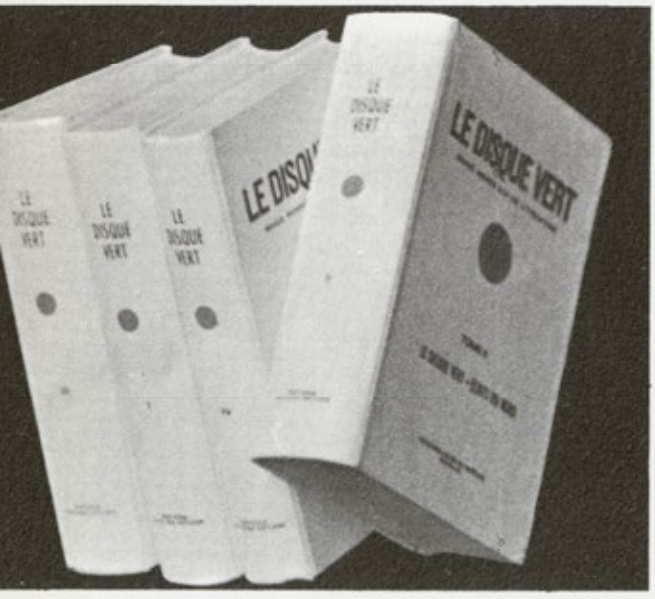
Pourquoi 1918? Cette date commode signale assurément des bouleversements considérables dans la société européenne; mais elle est aussi bien proche d'un autre événement décisif dans l'histoire de la communauté belge. Avant la première guerre mondiale, la Belgique est, en effet, un État unitaire, dans sa structure politique comme au niveau des groupes sociaux qui le dominent. Le ciment de l'unité, c'est alors la classe bourgeoise, qui se trouve être francophone de part et d'autre de la frontière des dialectes. Mais le suffrage universel, aboutissement d'une série de conquêtes démocratiques, devait faire éclater au grand jour la nature dualiste du pays.
C'en était fait, dès lors, d'une synthèse culturelle qui n'avait pas été sans conséquences sur la vie des Lettres. Aux forces centripètes, dominantes au long du XIX^{e} siècle, se substituent des forces centrifuges: d'une part, la littérature flamande affirme de plus en plus son originalité; de l'autre, on assiste au glissement de plus en plus prononcé des lettres françaises de Belgique à la littérature française tout court, à laquelle elles finissent par s'assimiler presque totalement. Ainsi la Belgique, si elle possède encore des Willems, Lilar, Rombaut, Seuphor, ne retrouvera plus de nouveaux Ghelderode, de nouveaux Jean Ray, auteurs que l'on pouvait considérer comme exemples d'une certaine 'manière belge'.
Paradoxe apparent: c'est au moment où l'État de 1830 se voit pleinement reconnu dans le concert des Nations, au moment où la Belgique française semble prendre une conscience désormais nette de sa propre expérience, reconnaît ses classiques et se dote d'institutions littéraires propres (l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises est créée en 1920), au moment où la thèse d'une 'littérature belge' semble définitivement se vérifier, à travers une brusque et passagère poussée d'écriture guerrière et nationaliste — dont bien des Wallons sont responsables, Pierre

Nothomb et Henri Davignon en tête —, c'est à ce moment que, aux yeux de l'historien, sinon dans les consciences, la littérature qui se crée en milieu francophone cesse d'être 'belge'.

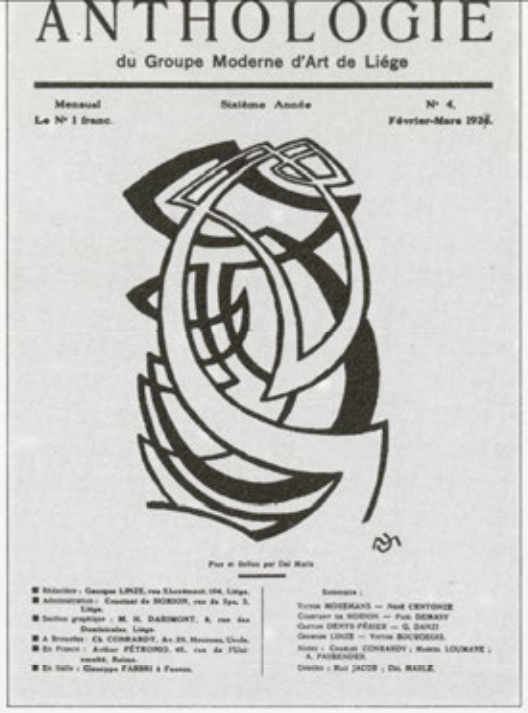
Cela signifie-t-il qu'à ce fantôme historique allait se substituer un autre mythe, celui d'une 'littérature wallonne de langue française'? On serait d'autant plus tenté d'affirmer que cette substitution était inéluctable que ce sont précisément des Wallons qui ont exprimé le plus de doutes sur une littérature qui était surtout belge par sa facette flamande, ou qui l'ont nié le plus énergiquement (Albert Mockel, Charles Delchevalerie, Olympe Gilbart...). Il s'en faut de beaucoup, et cela pour deux raisons.

La première est le caractère cosmopolite de la nouvelle production littéraire: déjà affirmée dans *La Wallonie*, qui ne concevait pas l'exécution de son programme dans le cadre restreint suggéré par son titre, cette tendance s'était confirmée dans la revue *Antée*, créée par CHRISTIAN BECK, adversaire résolu du belgeoisisme, et qui ajouta au trait international celui de l'éclectisme doctrinal.

LE DISQUE VERT. *Reproduction anastatique de la revue éditée, en 1970 et en 1971, par les Editions Jacques Antoine, Bruxelles (Photo Jean-Marie Klinkenberg, Liège).*



Désormais, dans la mesure où existent pour l'écrivain wallon de puissants foyers d'attraction, ils ne peuvent plus être que ceux de la communauté française tout entière. Pour les fondateurs du *Disque vert*, qui se fit d'abord connaître sous le titre éloquent de *Signaux de France et de Belgique*, il s'agit de tirer les lettres françaises de Belgique de leur isolement, quant au *Journal des poètes*, fondé en 1931 et actuellement dirigé par PIERRE BOURGEOIS et ARTHUR HAULOT, il professe l'ambition — que son histoire n'a pas déçue — de créer une authentique internationale de la poésie. Mais cosmopolitisme est peut-être un terme trop généreux. En fait, la pratique de l'écrivain wallon s'inscrit dans deux cadres bien distincts — le cadre culturel de la Francophonie et le cadre socio-politique de l'État belge — mais qui ont en commun une lourde tradition de centralisme. Dans le domaine littéraire comme en beaucoup d'autres, la décentralisation reste, ici comme là-bas, un vœu plus qu'une réalité. Dès lors, cet écrivain se trouve devant un choix forcé: Paris, ou Bruxelles (où, sauf exception, se publient les revues littéraires d'importance, et se concentrent les éditeurs qui publient de la littérature). Choix forcé qui peut devenir écartèlement. Est-ce pour faire pièce à ce centralisme que ce que l'on a nommé 'la Belgique sauvage' est résolument provinciale? On ne peut en effet se contenter de noter que la littérature qui se fait loin des circuits habituels prospère en dehors de la capitale où se cristallise l'essentiel de la Belgique française officielle. Encore doit-on souligner qu'elle semble éviter jusqu'aux métropoles régionales: le *Daily Bûl*, 'la plus étrangère des revues belges', s'édite à La Louvière, où ANDRÉ BALTHAZAR et POL BURY sèment à tous vents l'héritage de Chavée. *Temps Mêlés*, d'ANDRÉ BLAVIER, peut passer pour une succursale du Collège de Pataphysique à Verviers, et c'est grâce à l'obstination du Tilleurois ANDRÉ BOSMANS que la magrittienne *Rhétorique* peut paraître cinq ans durant. À l'inverse, cette Wallonie souterraine mobilise parfois la France: c'est à Paris que s'édite



TROIS REVUES QUI ONT MARQUÉ L'ÉVOLUTION DES LETTRES EN WALLONIE : 'ANTHOLOGIE', LA DOYENNE, 'DAILY BÛL' ET 'TEMPS MÊLÉS'

Cheval d'attaque de DIDIER PASCHAL-LEJEUNE. Cosmopolitisme corrigé par le provincialisme, ou provincialisme débouchant de plain-pied dans le cosmopolitisme: synthèse dialectique plutôt que paradoxe. Et, sans doute, est-ce dans ce double mouvement — qu'il nous sera plus d'une fois donné de constater —, que l'on doit chercher le meilleur de l'apport wallon.

La seconde raison de l'inexistence d'une 'littérature wallonne de langue française' trouve son principe non plus dans les conditions sociologiques de la pratique littéraire en Belgique romane, mais dans les thèmes abordés et dans la relation de ceux-ci à la langue utilisée. Si l'on a pu croire à l'existence d'une 'Littérature belge', c'est entre autres raisons que celle-ci se constituait pour une bonne part d'œuvres indiscutablement locales par leurs thèmes: historiques avec le romantisme (mais le courant historique semble être une constante, qui trouve son origine au moyen âge), régionalistes avec le réalisme. Or, les courants littéraires internationaux, dans lesquels nos écrivains entendent désormais se situer, cessent, après 1918, d'être favorables à ce genre de production: une littérature 'wallonne' par le contenu pouvait donc difficilement naître. Difficulté aggravée encore par le fait que la prise de conscience d'une unité wallonne s'est opérée

'RHÉTORIQUE': *revue 'magrittienne' dont la parution dura cinq ans (Photo Jean-Marie Klinkenberg, Liège).*

de manière lente et, surtout, en des lieux éloignés de ceux que fréquentent d'habitude nos gens de lettres.
Dans la mesure, en effet, où une communauté wallonne a pu s'affirmer autrement que sur le mode mythique — et de JULES SOTTIAU à GUY GALLAND, l'hypothèque est assurément lourde —, c'est à travers des problèmes économiques, démographiques et sociaux. Or, c'est une constante des Lettres françaises de Wallonie que de peu se soucier de ces choses, alors même qu'elles ne craignent pas de nommer les réalités du monde contemporain. Ainsi la grève de 1960, tournant marquant de notre histoire, n'a pas eu de trace directe chez les écrivains: à peine peut-on citer une *Petite musique pour une grande grève* de JACQUES PAULUS (1961). Si l'on veut un exemple frappant de ce détachement, c'est — comme poète — chez MARCEL THIRY qu'on le trouvera: sénateur d'un parti communautaire, militant dont l'essentiel des positions politiques ne date pas d'hier, il n'a pas ressenti le besoin de faire partager les pulsions qui sont les siennes dans une poésie pourtant rien moins qu'éthérée. En prose, on retiendra l'œuvre fougueuse de CHARLES PLISNIER, qui laisse une œuvre balzacienne aux multiples facettes: pitié pour les humiliés (*Figures détruites* 1932), soubresauts de la bourgeoisie décadente (*Mariages,* 1936), drames de l'humanisme socialiste (*Faux passeports*, 1937), complexité de la société industrielle (*Meurtres,* 1939-41). Mais toute cette œuvre, venant d'un autre militant wallon, est avant tout internationaliste. Les revues *Prospections* et *Esprit des Temps*, qu'il fonda avec ALBERT AYGUESPARSE, proposaient bien une synthèse de la littérature révolutionnaire universelle.

Si l'on veut chercher une raison de cette absence d'engagement de la littérature, on en trouvera peut-être un embryon dans la nature du moyen d'expression mis à la disposition de l'écrivain. La situation de la Wallonie est, en effet, bien différente de celle que connaît le Québec — en dépit des parallèles spécieux qu'on établit parfois. Là-bas, la langue française isolée dans une planète anglo-saxonne peut représenter un drapeau satisfaisant pour un particularisme politique (quel qu'en soit le contenu: réactionnaire avec le roman terrien, progressiste dans certaine poésie contemporaine). Mais parce qu'elle est une 'marche' du bloc français, la Wallonie ne peut trouver dans la langue qui fait son unité une expression complète de ses problèmes spécifiques. De sorte que la simple pratique de l'écriture ne peut y être un acte de combat.

VISAGE DES LETTRES FRANÇAISES EN WALLONIE

S'il n'y a pas de littérature wallonne de langue française, il y a cependant peut-être un développement spécifique des lettres françaises en Wallonie. La question posée peut l'être en deux temps: le glissement de la littérature de notre pays dans la littérature française tout court, et dans les grands courants européens est-il total, et peut-on dès lors, pour la décrire, s'en remettre entièrement aux cadres dessinés pour cette littérature française? Second volet de la question: par leur esthétique et leur vision du monde, les auteurs wallons ne font-ils pas entendre, dans le concert littéraire français, un accent qui leur serait propre?

La réponse à la première question est simple et, on l'aura pressenti, négative. Il y a cependant certains moments historiques où la Wallonie montre une indépendance manifeste et une réelle originalité. Nous prendrons pour exemple la façon dont deux mouvements d'inégale importance, mais de dimensions européennes, sinon universelles, se sont manifestés en Wallonie: le surréalisme et le futurisme.
La seconde réponse est assurément positive, mais délicate à étayer. Le danger est grand, ici, de vouloir trop prouver. A dresser un rôle détaillé de traits proprement wallons, on risquerait, en se faisant trop précis, de rendre compte de mythes plus que de réalités ou, en

JANE GRAVEROL, LA GOUTTE D'EAU (1964). *De gauche à droite et de haut en bas: isolée: J. Graverol; première rangée: Achille Chavée, Camille Goemans, André Souris, E.L.T. Mesens; deuxième rangée: Paul Colinet, Marcel Lecomte, Irène Hamoir, Jean Scutenaire, Geert Van Bruaene; troisième rangée: Marcel Mariën, Paul Nougé, Paul Bourgoignie, René Magritte. Appartient à l'État (Photo A.C.L.).*

restant vague, de ne définir que le genre proche et non la différence spécifique. C'est pourquoi, en fournissant dans chaque cas quelques exemples choisis parmi dix autres, nous nous bornerons à un nombre restreint afin que ceux-ci soient peu discutables.

Le surréalisme. Ailleurs phénomène de capitale, le surréalisme fut en Belgique résolument provincial.

L'histoire officielle distingue assurément face à un groupe hennuyer qui serait plus tardif, un 'groupe de Bruxelles' qui, à partir de 1924, édita d'éphémères revues, dans la complète indifférence du public et des critiques. Mais c'est bien du Hainaut que proviennent quelques-uns des membres les plus marquants de ce noyau: ANDRÉ SOURIS, RENÉ MAGRITTE, LOUIS SCUTENAIRE, PIERRE COLINET. Outre que l'humeur manifestée par les rencontres, les réunions et les écrits de ces groupes rendent un son moins grave que ceux du surréalisme en général — et l'on peut voir là l'héritage du dadaïsme, plus marqué en Belgique qu'en France —, ces auteurs ont en commun une méfiance entêtée vis-à-vis du pape André Breton, de ses caprices et de ses œuvres. Certes, des rapprochements eurent lieu à plus d'une reprise (notamment vers 1937-1938), et la réticence fut moins marquée dans le groupe hennuyer — encore que de Fernand DUMONT à Achille CHAVÉE, il y ait plus que des nuances —, mais la volonté d'indépendance reste réelle: 'en relation avec la centrale parisienne mais non à l'unisson' (André Blavier).

Les désaccords portent autant sur les modalités de l'activité littéraire que sur ses prolongements politiques (si tant est que l'on puisse, dans le cas surréaliste, les distinguer): l'écriture automatique est médiocrement prisée par la majorité des Belges, qui n'accordent pas davantage au rêve, à la folie, aux sciences parallèles, le rôle que Paris leur assignait.

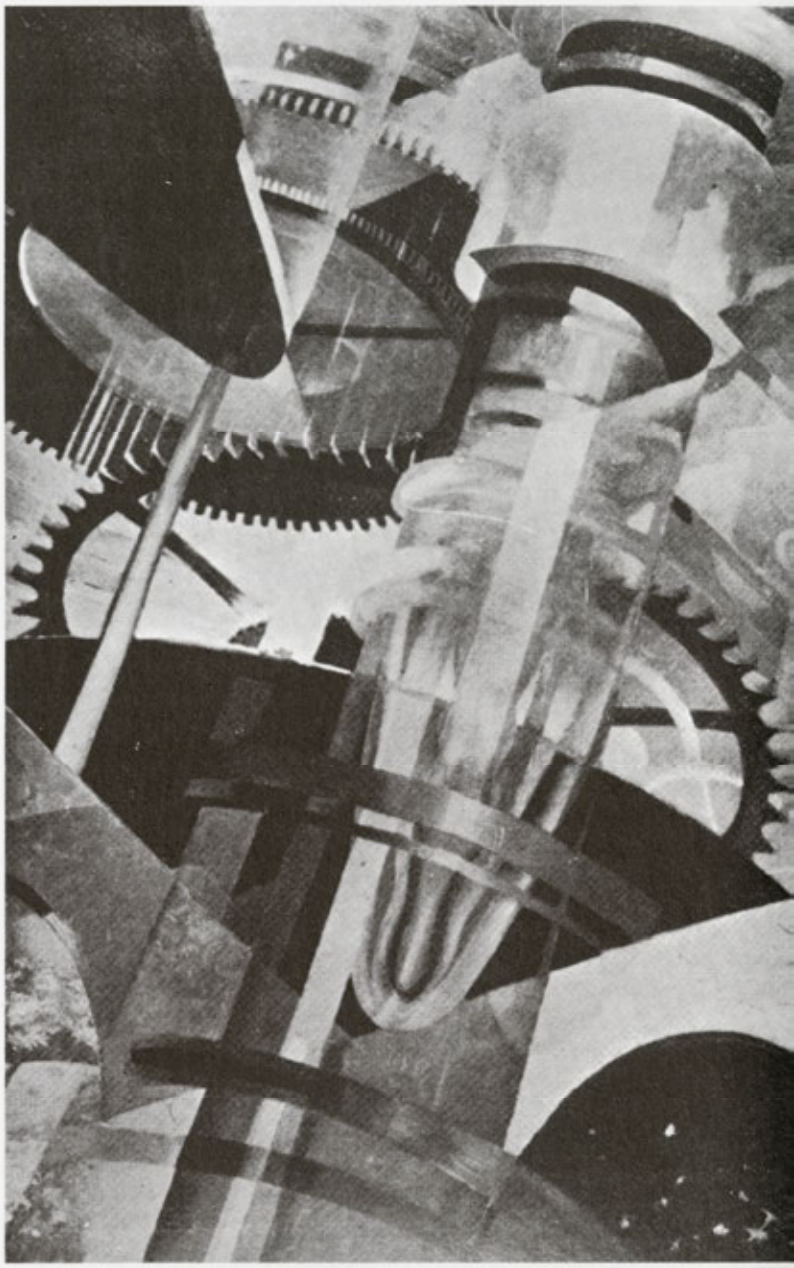
L'entrée en force dans le Parti communiste suscita, lui aussi, une forte résistance: sauf chez certains rebelles à l'engagement, il s'agit d'ailleurs plus d'une attitude tactique que d'un manque d'ardeur révolutionnaire. Le groupe *Rupture*, fondé en 1934 par Chavée

(qui participera aux Brigades Internationales), LORENT, PARFONDRY, DUMONT, HAVRENNE, se réclame expressément du prolétarisme, et connaîtra même sa dissidence stalinienne, en 1938, avec le *Groupe surréaliste en Hainaut*.

Le futurisme. A la même époque et à l'autre extrémité de la Wallonie, un autre courant, neuf et international lui aussi, trouve un enracinement original: le premier numéro de la revue *Anthologie* — qui allait vivre vingt années — se donne comme le 'Manifeste du Groupe Moderne d'Art de Liège'. Le point de référence le plus commode est ici le Futurisme; et, d'ailleurs, le groupe liégeois entretiendra quelques contacts avec l'Italie. Mais il s'en faut de beaucoup que le *Manifesto* de Marinetti, de douze ans antérieur, trouve un écho parfait sur les bords de la Meuse. Certes, l'œuvre que l'animateur du groupe, GEORGES LINZE, n'a pas fini de donner, contient, elle aussi, sa *Méditation sur la machine* et l'interrogation: 'Faut-il brûler le Louvre?' Et l'on y trouve l'avion et le gratte-ciel. Comme son homologue péninsulaire, le mouvement œuvre pour une symbiose étroite entre l'écriture et l'art plastique, voire l'architecture, et se sert pour diffuser son programme de toutes les ressources de la modernité (le groupe qui, à sa période de pleine activité, se réunissait chaque semaine, diffusait son propre programme de radio).

Mais, à n'ouvrir que le mince manifeste de 1921, les différences éclatent: les Liégeois, loin de mettre l'accent sur la force négatrice de la nouvelle époque, porteuse de violences et de dangers enivrants, parlent bien en termes de reconstruction morale, comme d'autres revues littéraires de l'époque: 'Contre le mercantilisme et la cécité de l'heure... place à plus d'idéalité'. Au 'vivre dangereusement', menant au fascisme, se substitue ici un certain unanimisme — lui aussi écho d'un grand mouvement international —.

A fortiori, l'esthétique du groupe sera-t-elle plus timorée que celle des Italiens: l'abolition de la syntaxe, la valorisation de l'onomatopée furent clairement rejetées par CONSTANT DE HORION et PAUL DERMÉE. De plus, l'individualisme reste roi: les jeunes du groupe — LÉON KOENIG, HUBERT MOTTART — sont assurément plus proches des positions surréalistes que de celles des futuristes.



FERNAND STEVEN, LE TEMPS: *Extrait de : L'exposition Georges Linze et son époque 1920-1940. (Photo Francis Niffle, Liège).*

Les survivances du régionalisme. En effet, quoique le genre régionaliste n'occupe plus, après 1918, la place de choix que lui avait donnée la fin du XIX[e] siècle, il connaît plus qu'une survivance. Mais c'en est fait de l'esthétique qui colorait les œuvres flamandes des Eekhoud, Virrès, Demolder: exaltation de l'instinct, psychologie fruste, goût du déviant, langue torturée et coruscante. Les touches wallonnes qui distinguaient les Delattre, des Ombiaux, Glesener, Krains, Garnir, trouvent au contraire à se confirmer et s'accentuer: plus grande richesse de l'introspection psychologique, accent placé sur une vie quotidienne, atmosphère plus sereine. Non que les destinées troubles soient absentes de cette littérature. Mais les mouvements brutaux y sont corrigés par l'émotion et la pudeur, par le sourire complice, et par une vision humanitaire qui fait parfois penser à De Amicis et aux classiques russes.

Si l'on veut un lieu où trouver concentrées toutes les caractéristiques, c'est dans l'œuvre abondante de JEAN TOUSSEUL qu'il convient d'aller le chercher. *Jean Clarambaux*, roman fleuve en cinq volumes (1927-1936), vibre, d'un bout à l'autre, de ce ton et de cette manière typiquement wallonne: une sobriété se voulant toute classique au service d'un sentimentalisme qui, dans les mauvais moments, se fait geignard. Traits qui, chez l'autodidacte, se voient encore renforcés par les influences conjointes du pacifisme de Romain Rolland et de l'humanitarisme tolstoïen. Quant au sourire et à la bonne humeur, à cette vision amusée des choses qui était déjà celle de Louis Delattre, et à ce que les manuels destinés aux collèges de demoiselles nomment 'santé morale', on les rencontrera dans les trignollades confectionnées à jet continu, depuis 1938, par un ARTHUR MASSON(dont on pourra retenir l'épique *Farce des oiseaux*, 1939); et dans nombre de réussites mineures et plus discrètes comme *La Bonne confiture* d'ALPHONSE NOËL (1972), assurément moins moralisatrice. L'œuvre d'Arthur Masson joue sur une certaine interpénétration de la forme française, parfois gourmée à force d'hypercorrectisme, et des formes dialectales. C'est assurer d'emblée le statut particulariste de l'œuvre. Ce parti pris, d'autres l'ont partagé, en accusant la fusion des deux langages. Plus qu'à *Mon Mononke Désiré prisonnier* de PAUL BIRON (1972), c'est à MARCEL REMY et AIMÉ QUERNOL qu'on pense ici. Publié en 1916, *Les Ceux de chez nous* ne devait être largement diffusé qu'en 1925: Marcel Remy y entremêle le français et le wallon dans une série de tableaux à l'emporte-pièce, à la fois plaisants et cruels. La vision est plus pessimiste et la psychologie plus fouillée dans l'œuvre d'Aimé Quernol, où l'on a pu voir 'la meilleure introduction à l'âme populaire wallonne'.

Dans cette série de romans — il ne s'agit plus ici d'enchaînement de croquis—, l'osmose est totale entre dialecte et langue véhiculaire; mélange rendu crédible par un procédé que l'auteur partage avec Remy et Biron: mettre en scène un enfant, qui nomme les choses sans complaisance.

JEAN TOUSSEUL À SA TABLE DE TRAVAIL

Ce ne sont point là les uniques survivances du courant régionaliste. Mais ses autres prolongations ne parviennent à exister qu'au prix d'une profonde transformation, et dans le projet et la manière. Si certains prosateurs prêtent une attention soutenue aux réalités de leur terre — données pour telles ou transposées —, leur véritable intérêt est ailleurs. Par exemple, peindre la quotidienneté des destins de grande série, dans leur pathétique médiocrité. Et l'on pense ici à ROBERT VIVIER qui, peu de temps après les manifestes populistes de Léon Lemonnier et André Thérive, brosse le portrait d'une *Folle qui s'ennuie* (1933), en qui l'on a pu voir une sœur très assagie d'Emma Bovary, ou qui, dans *Délivrez-nous du mal* (1936), montre le lien étroit entre la personne du thaumaturge Antoine le guérisseur et la dure atmosphère des banlieues industrielles wallonnes. Le but peut être d'atteindre, à travers des êtres qui sont d'un temps et d'un lieu, le niveau d'une humanité plus générale. De Paris, HUBERT JUIN se solidarise ainsi avec l'homme et avec une Ardenne réduite à l'essentiel du sentiment terrien, dans son vigoureux cycle des *Hameaux*.

D'autre part, on peut peindre la sensibilité collective de toute une civilisation. Mais, avec ses cinq romans des *Temps inquiets* (1944-1952), CONSTANT BURNIAUX va davantage à l'individuel lorsqu'il peint la faiblesse un peu complaisante de Jean Chennevière.

On peut aussi étudier l'interaction entre psychologie et milieu social. C'est le cas chez le cosmopolite OSCAR-PAUL GILBERT, dans sa série des *Bauduin* (1941-1945) ou avec *Mollenard,* qui montre le choc de l'égoïsme bourgeois et de l'humanisme généreux.

Mais peut-on encore parler d'enracinement, à la simple vue d'un décor minier, ou d'un décor dunkerkois? C'est plutôt d'enracinement dans les chemins du monde, qu'il faut parler. Et nous voici revenus à l'apparent paradoxe que nous soulignions. En existe-t-il un plus bel exemple que celui de GEORGES SIMENON? Quoi de plus universel que son roman, de plus en plus libéré de l'intrigue et soumis à la logique de psychologies rebelles à l'analyse, et quoi de plus liégeois que l'odeur grise des villes dans lesquelles s'agitent ses créatures?

La densité croissante de la production littéraire wallonne. De l'œuvre volumineuse des Plisnier, des Tousseul à l'incroyable production d'un Hercule des lettres, notre panorama semble bien faire mentir ceux qui voient dans le conte ou la nouvelle les genres de prédilection des Wallons. 'Ils ont le souffle court', disait Wilmotte, et Mockel justifiait déjà cette particularité par un certain manque de persévérance. Il est vrai que nous avons rencontré, à côté des trilogies, des cycles et des romans-fleuves, le roman à sketches, le récit fragmenté, le croquis et la plaquette. Mais il est surtout vrai que la poésie, que le XX^{e} siècle veut courte, représente un meilleur champ de travail pour ceux à qui manque la force de construire des trames narratives complexes. Et il semble bien — hypothèse qu'une enquête devrait vérifier — que le poids spécifique de la poésie aille en s'accentuant dans la production littéraire de Wallonie.

C'est en poésie que se vérifie le mieux l'affirmation selon laquelle la fidélité à un certain classicisme et à la tradition serait un des traits marquants du tempérament wallon (ce que bien des économistes seraient prêts à soutenir). Lorsqu'un commentateur roumain qualifie les poètes belges 'd'anarchistes timides', ce sont nos concitoyens qu'il semble le plus viser. Et lorsqu'en historien Maurice Piron tente de mettre un peu d'ordre dans 'Un Parnasse encombré', il le fait en rangeant les poètes selon deux lignées: celle qui part de l'Anversois Max Elskamp, et qui représente l'Aventure, celle qui descend du Wallon Fernand Severin, et qui incarne la Sagesse. Nom bien symbolique, auquel on a trop souvent accolé l'adjectif 'racinien': simplicité de la diction chez Severin, modestie de l'appareil métaphorique, respiration courte et surtout discrétion des sentiments, intériorisation des images.

La défense et la revendication d'un ordre sont déjà en filigrane dans la vie de ces *Cahiers*

passés à la postérité sous le nom de *Cahiers publiés au front*. Louis Boumal, un de ceux qui les firent naître sous l'invocation de Du Bellay avait, à côté de son œuvre cristalline, brutalement interrompue, esquissé une véritable théorie du classicisme wallon. Mais ce souci n'a sans doute jamais été aussi poussé que dans les *Cahiers mosains* (puis *mosans*) qui, à partir de 1924 et dix ans durant, illustrèrent une orientation nette, donnant la réplique à l'éclectisme de *La Wallonie en fleur* de Camille Fabry (où publièrent Elise Champagne, Léon Decortis, Constant de Horion): individualisme et enracinement barrésien, ordre catholique et latin, patrie. Programme tout maurrassien.

Paul Dresse et Alexis Curvers — qui donne alors son ironique *Bourg-le-Rond* (1937) écrit en collaboration avec Jean Hubaux ne trouvent pas de mots assez durs pour stigmatiser toute la littérature descendant du romantisme jusqu'au symbolisme et au naturalisme, 'confins de son domaine, sa basse-cour et sa porcherie'. Mais le rôle de la revue, qui sut devenir plus tolérante vers 1930, ne fut pas, aux yeux de l'historien, d'avoir été la jalouse gardienne de règles sacrées: son mérite est d'avoir fait connaître à un public liégeois choisi (au rebours d'*Anthologie*, elle se voulait résolument élitiste) les œuvres débutantes de Marcel Thiry, Mélot du Dy, Franz Ansel, Arsène Soreil, Carlo Bronne, Marie Delcourt, et, dans une certaine mesure, d'avoir été la source même de la vocation de plus d'un de ses collaborateurs.

Cet exemple précis ne doit pas nous laisser croire que la quête du classicisme est l'affaire d'une revue, d'une école, ou même d'un courant de pensée précis. On la décèle chez des tempéraments bien différents, comme ceux de Roger Bodart, qui retrouve l'ample ton élégiaque pour parler des thèmes éternels, d'Edmond Vandercammen qui, ami d'Ayguesparse et de Plisnier, connut la tentation surréaliste mais finit par préférer le chant vaste et régulier pour exprimer le bonheur de l'homme et de la terre. Et l'on pourrait encore faire une place à Auguste Marin, chez qui la confidence pudique emprunte des formes proches de celles que prennent le stoïcisme péguyen de Lucien Christophe, les inquiétudes discrètes d'Armand Bernier... Ce n'est pas non plus une question de génération (encore que les meilleurs d'aujourd'hui se libèrent davantage des moules contraignants): chez Roger Brucher, l'adhésion au réel passe à travers un langage minutieusement maîtrisé. A la limite, cette recherche n'est même pas liée à la forme historique du vers. Le pays du *Bon Usage* s'est ainsi permis de donner, sous la plume de Stanislas d'Otremont, auteur de *La Polonaise* (1957), une suite à l'*Adolphe* de Benjamin Constant.

Lorsque la poésie wallonne cherche l'aventure, ce qu'elle ose faire davantage depuis 1945, ce n'est pas dans les couleurs crues et contrastées, dans le cri baroque et le débordement de l'image qu'elle la trouve, au rebours de ce qui se passe chez les Dewalhens, Puttemans. Certes, il est des exceptions — et Henri Michaux est certes l'exception majeure, lui qui a sillonné le monde pour en rapporter de tumultueux livres de nulle part (*Ecuador, Ailleurs, Un Barbare en Asie*) puis en faire éclater les limites du sensible dans un mélange de discours dosé d'eaux-fortes, d'encres et de proférations. Il y a encore des jeunes comme Pierre Verheggen (*La Grande Mitraque*, 1968), des *hapax* étonnants comme la *Géométrie de l'absence* de Gaston Compère (1966). Mais le plus souvent, l'agressivité du langage est tout intérieure, c'est le mystère du moi qui est exploré. On pensera ici au néo-romantisme écorché d'un Claude Bauwens, à la concentration avec laquelle André Miguel rend compte de la communication intime de l'homme au monde, ou encore à l'extrême dépouillement — qui va jusqu'à la dureté — auquel Christian Hubin s'astreint pour communiquer un mélange souvent tragique de désir et de mort. Puissance lyrique et sobriété méticuleuse.

Nulle part, ce mélange n'atteint le degré de tension auquel il s'élève dans l'œuvre de Jacques Izoard: les appétits dionysiaques y sont

comme étroitement contenus dans un réseau d'images inquiétantes et concertées, dans un verbe bref et méticuleusement déchiqueté, qui donnent à une production déjà marquante — de *Ce manteau de pauvreté* (1962) à *La Patrie empaillée* (1973) — une cohérence interne bien rebelle à l'analyse.

CONCLUSION

Lignes de force et lignes d'évolution, avons-nous annoncé au tout début de ce chapitre. C'est au premier de ces deux problèmes que nous sommes allé le plus volontiers, davantage tenté par une histoire sans majuscules ni noms propres que par des bordereaux, listes de présence qui, au mieux, deviennent palmarès. Dans le cadre restreint de ces lignes, citer un nom est aussitôt faire injustice à dix autres et peut-être agacer la susceptibilité de cent 'hommes ou femmes de lettres', tant il est vrai que celle-ci est inversement proportionnelle à l'étendue de la province sur laquelle entendent régner ceux-là. S'il fallait tracer une ligne d'évolution, elle se déduirait aisément du phénomène historique fondamental qui a servi de révélateur aux lignes de force: 'l'invention' — au sens de découverte et de longue montée dans les consciences — de la réalité dualiste d'un État qui s'était proclamé entité culturelle. Au long des années qui ont suivi la date symbolique de 1918 n'a cessé de s'affirmer une relève wallonne chaque jour plus consciente de la quantité et de la qualité de son apport propre.

Ce mouvement trouve sinon son terme — on est loin de compte —, au moins un aboutissement dans la proclamation d'une autonomie culturelle qui pourrait donner un visage nouveau à la pratique littéraire dans nos provinces (on oublie souvent qu'écrire est un comportement, qui s'inscrit dans un cadre socio-politique donné). Mais la décentralisation, la création d'organismes intégrés créeront-elles un arrière-pays culturel, ou favoriseront-elles — et au bénéfice de qui? — la dispersion particulariste? Telle politique d'aide à l'édition encouragera-t-elle l'évasion des cerveaux, ou les fixera-t-elle au pays? Il est encore trop tôt pour se livrer au jeu des pronostics. Mais on notera, en tout cas, que le processus de décentralisation coïncide avec un mouvement analogue de la culture française tout entière, ébranlée dans son 'lutétiocentrisme' forcené. Chance nouvelle pour la Wallonie?

Cette ère féconde, il eût été trop aisé de la périodiser. Mais la clarté factice d'un classement par générations, genres ou écoles eût précisément ôté toute pertinence au cadre wallon de l'étude. Car il eût sans cesse fallu recourir à des critères qui nous eussent emmené loin du pays : comparer Simenon et Mac Orlan, rapprocher le JOSÉ-ANDRÉ LACOUR de *Panique en Occident* (1943) de Céline, le RAYMOND DUESBERG des *Grenouilles* (1962) de James Joyce, mesurer la dette du JACQUES-GÉRARD LINZE de *La Conquête de Prague* (1965) envers Alain Robbe-Grillet et à tous ceux qui, comme lui,

MARCEL THIRY ET NORGE: *'le poète resté et le poète en allé'.*

se sont interrogés sur 'l'impossible réalisme'. Tout cela, avec quel bénéfice? Celui de dissoudre la spécificité wallonne dans un ensemble plus vaste? Peut-être, après tout, cette question nous ramène-t-elle au paradoxe apparent sur lequel nous avons buté plus d'une fois: celui d'une dialectique entre enracinement et cosmopolitisme. Sans même parler d'une *diaspora* (NORGE antiquaire à Saint-Paul de Vence, MARCEL MOREAU correcteur d'imprimerie à Paris...), qu'on pense à ces revues ignorées dans la ville voisine de celle qui les publie, mais dont on vous parlera dans tel café parisien, à ces romanciers qui deviennent régionalistes à leur manière une fois transplantés au bord de la Seine ou qui, à l'inverse, savent en restant au Nord exprimer la douceur paresseuse du Sud, comme ALEXIS CURVERS dans *Tempo di Roma* (1957). À la limite, il y a encore ceux qui, comme HENRI MICHAUX, nient énergiquement leur origine.

Ne touchons-nous point là une constante historique essentielle?

Qu'il soit peintre, métallurgiste ou scénariste de bande dessinée, il semble bien que c'est lorsqu'il destine aux autres le meilleur de ses ressources que le Wallon se trouve le mieux lui-même.

Jean-Marie KLINKENBERG

CHARLES PLISNIER EN NOVEMBRE 1937, *peu avant qu'il reçoive le prix Goncourt. Collection Charles Bertin, Rhode-Saint-Genèse.*

Temps d'arrêt sur quelques maîtres

Charles Plisnier

LA VIE

'Pour écrire, comme pour vivre, il faut d'abord beaucoup d'amour.'

C'était un jour d'été, au jardin. J'avais douze ans. Je venais de lui apporter en tremblant mon premier poème. Charles Plisnier le lut, puis il me dit doucement: 'C'est bien. Mais, un jour, tu renieras ceci. Pour écrire, comme pour vivre, il faut d'abord beaucoup d'amour...'
Plus tard, un soir de juillet 1952, je me retrouve près de lui, dans une chambre de clinique, à la veille de l'intervention chirurgicale dont il devait mourir. Nous parlons du problème de la foi, du salut. Il est debout près de la fenêtre. Il rêve un peu, et une phrase vient lentement à ses lèvres: 'Pour être sauvé, je crois qu'il faut seulement avoir eu beaucoup d'amour...'

Vingt années séparent ces deux images. C'est le même Plisnier. Physiquement aussi, malgré l'âge et la maladie, il avait peu changé. Je le revois dans cette chambre blanche: grand, front haut, lèvres fines, regard profond embusqué sous la broussaille des sourcils, mains vivantes accompagnant, achevant les paroles... Certes, le temps avait posé sa griffe au coin des lèvres, au bord des yeux. Le visage s'était aminci et le mal, sournoisement, dans son corps, achevait son œuvre. Mais l'œil avait acquis plus de pénétration encore, la voix plus de gravité, plus de chaleur. Ce jour-là, comme vingt ans plus tôt, on eût dit que ce cœur emprisonnait une flamme...

Né à Ghlin (Hainaut) le 13 décembre 1896, au bord du siècle finissant, Charles Plisnier vécut son enfance et son adolescence à Mons dans cette maison de la rue Chisaire, où je suis né moi-même:

'*Voici la rue où était notre maison. Détruite, notre maison. Là où elle fut, on bâtit une banque. Mais il me suffit de fermer les yeux pour la revoir. Et si je les rouvre, je retrouve le trottoir de pierres bleues, d'où je partais en courant pour l'école...' (Une Voix d'or).*

Dès 1912, il publie dans sa ville natale le recueil de ses premiers vers, *L'Enfant qui fut déçu*, qui lui vaut une lettre élogieuse de Verhaeren. Mais déjà, la tentation de l'action politique l'habite: la révolution russe d'octobre 1917 le touche au cœur, et il engage son être entier dans la lutte. Ses études de droit terminées, il s'inscrit au Barreau de Bruxelles, se marie en 1921 et s'installe dans cette maison de la place Morichar, à Saint-Gilles, qui reste inexprimablement liée à son souvenir dans l'esprit de ses amis. Le combat politique l'absorbe si totalement qu'il se refuse à publier. Mais son adhésion aux thèses de la 'révolution permanente' prônée par Trotsky entraîne son exclusion de l'Internationale en 1928.

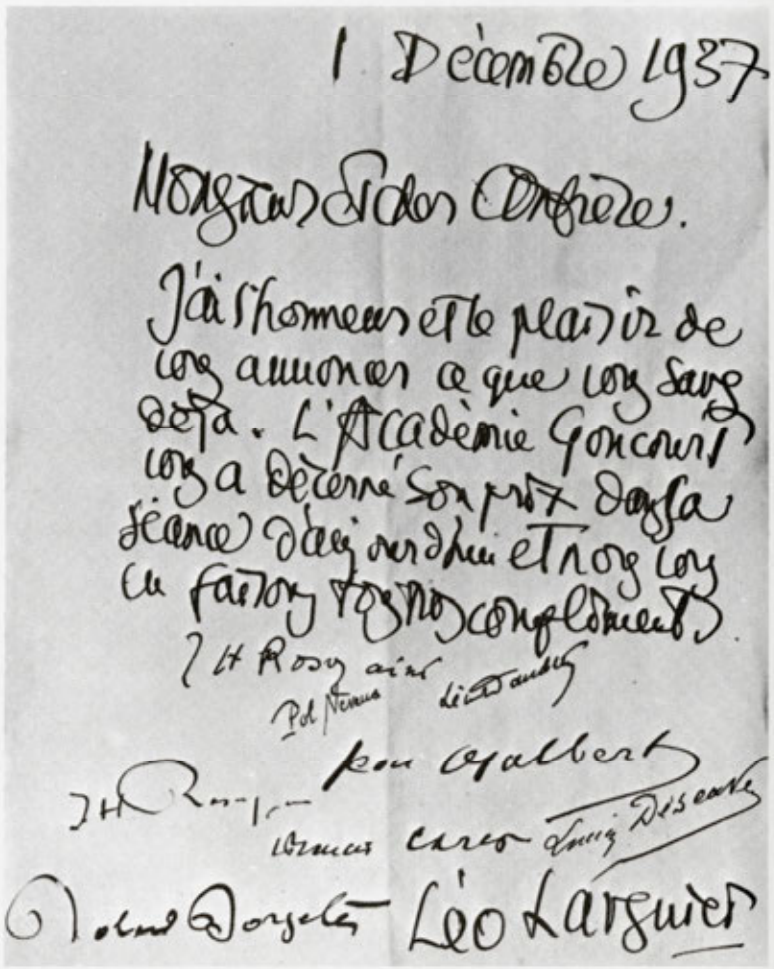
Cette rupture, qui déchire l'homme, permet au visage de l'écrivain de sortir de l'ombre. En six années, de 1930 à 1936, il ne publie pas moins de onze volumes, où la poésie a la première part. Citons *Prière aux Mains coupées* (1930), *Histoire sainte* (1931), *Figures détruites* (1932), *L'Enfant aux Stigmates* (1933), *Fertilité du Désert* (1933), *Déluge* (1933), *Babel* (1934), *Odes pour retrouver les Hommes* (1935), *Sel de*

la Terre (1936) et *Périple* (1936). Cette jubilante explosion créatrice constitue une manière de revanche sur le silence forcé de la décennie précédente. Il se retrouve déraciné, mais libre.

C'est en 1936 aussi qu'il publie son premier roman, *Mariages*, qui connaît un éclatant succès de librairie et manque de peu le Goncourt. Ce succès lui permet de réaliser un de ses rêves: il renonce au Barreau, quitte la Belgique, et s'installe en France. Il ne sera plus désormais qu'un écrivain.

En 1937, le triomphe de *Faux Passeports* vient confirmer celui de *Mariages*, balayant les dernières hésitations du Jury Goncourt. Le 2 décembre, le prix célèbre lui est décerné. Fait sans précédent: il le reçoit pour les deux œuvres en même temps.

Désormais, l'histoire de Plisnier n'est plus que celle de ses livres: *Meurtres* paraît en 5 volumes de 1939 à 1941; *Mères*, en 3 volumes, de 1946 à 1949. Mais bien d'autres titres jalonnent les quinze dernières années de la vie de l'écrivain: deux recueils de poèmes: *Sacre* en 1938 et *Ave Genitrix* en 1943; une pièce: *Hospitalité* en 1943; des romans: *Héloïse* (1945), *La Matriochka* (1945), *Beauté des Laides* (1951); des nouvelles: *Croix de Vénus* (1943), *L'Homme nocturne* (1943), *Une Voix d'Or* (1944) et *Folies douces* (1952).


1 Décembre 1937

Monsieur et cher Confrère.

J'ai l'honneur et le plaisir de vous annoncer ce que vous savez déjà. L'Académie Goncourt vous a décerné son prix dans la séance d'aujourd'hui et nous vous en faisons nos compliments

Léo Larguier

LETTRE DATÉE DU 1er DÉCEMBRE 1937 *et signée par tous les membres de l'Académie Goncourt. Elle annonce à Charles Plisnier que le célèbre prix lui a été décerné. Collection Charles Bertin, Rhode-Saint-Genèse.*

Mais, dès la fin de la guerre, sa fièvre d'action le ressaisit: cette Europe qu'il a si admirablement chantée dix ans plus tôt dans *Périple*, à une époque où la tyrannie des États en masquait la réalité aux yeux des Européens eux-mêmes, voici que l'après-guerre lui donne sa chance. Charles Plisnier veut participer à sa construction. Une fois de plus, il se multiplie. Il est de tous les congrès, de toutes les conférences: Paris, Berlin, Genève...

En même temps, il se préoccupe du sort des minorités. Pour lui, la plus menacée de toutes est notre Wallonie. Depuis sa jeunesse, avec ce curieux sens prophétique dont il a donné mille preuves dans sa vie, Plisnier n'a cessé de signaler le danger qui pèse sur la partie française de notre pays, sur sa civilisation, sur sa culture, sur sa langue, sur sa liberté. Mais le péril augmente sans cesse, et, cette fois, il jette un véritable cri d'alarme en publiant un important article dans la revue *Synthèses*, le mois même de sa mort, en juillet 1952: *Lettre à mes concitoyens sur la nécessité d'une révision constitutionnelle:*

'La question du 'réunionnisme'...ne saurait se poser. Raisons de politique extérieure, raisons de politique intérieure, tout s'y oppose. Soyons réalistes, et rallions-nous unanimement à l'idée d'une fédération flamande et wallonne dans les cadres de l'État belge.'

Mais les épreuves qu'il traverse et le travail harassant qu'il s'impose, altèrent sa santé. Le 14 juillet 1952, Charles Plisnier entre en clinique, à Bruxelles, pour y subir une opération. Il y meurt le 17 à 7 heures du soir.

L'ŒUVRE

Son œuvre, qui demeure l'un des plus beaux témoignages des angoisses et de la dignité du demi-siècle, ne suffit point, on le voit, à remplir une existence, qui fut tumultueuse, et dans laquelle la plupart des drames d'une époque instable et divisée trouvèrent un écho passionné. Poète, romancier, journaliste, orateur, essayiste, épris d'économie et de sociologie, tourmenté par les problèmes du fédéralisme national et européen, balancé entre les horizons les plus opposés du matérialisme et de la foi, il est peu d'êtres à qui s'applique avec autant d'exactitude la phrase de Térence: '*Je suis homme, et rien de ce qui est humain ne m'est étranger.*'
Il fut, comme je l'ai montré plus haut, l'un des premiers écrivains, avec Albert Mockel et Marcel Thiry, à dénoncer les périls de l'impérialisme flamand et à réclamer avec force, en un temps où cela paraissait encore un crime de lèse-Belgique, l'institution du fédéralisme dans nos provinces. Il fut alors abreuvé d'injures. Aujourd'hui, la cause qu'il défendit en isolé sinon en solitaire, recrute des adeptes de plus en plus nombreux dans les rangs de ceux qui critiquaient naguère son 'incivisme'...

Il faut y insister — car c'est une des clefs de sa nature, et, sans doute, une des raisons de sa grandeur —, Charles Plisnier apparut toute sa vie comme un hérétique à la majorité de ses contemporains. Ayant aussi peu de considération pour les idées reçues que pour les gens en place, haïssant la compromission autant que le mensonge, mal à l'aise dans les habitudes mentales chères à la plupart des hommes, il appartient à la race de ceux qui cherchent en gémissant et qui restent, jusqu'au bout, fidèles à leurs seules vérités intérieures. Les sarcasmes dont la droite le couvrit quand, entre 1918 et 1929, il dévoua sa vie au communisme qui lui apparaissait dans sa nouveauté comme une sorte de religion de l'honneur social, il les retrouva plus tard, dans d'autres bouches, quand il se rapprocha de Dieu. Car il est admis, bien sûr, dans les *credo* habituels des Maisons du Peuple, qu'un socialiste ne peut nourrir aucune inquiétude spirituelle, et on n'aime pas toujours, dans les maisons de Dieu, les croyants qui prêtent une oreille trop attentive au message social de Jésus.
La vérité est que toute sa vie fut une poursuite de l'homme. Toute sa vie fut une quête de ce qui l'ennoblit, une dénonciation de ce qui l'abaisse. Et le roman, comme la poésie, comme la politique, ne furent pour lui que des moyens de satisfaire cette passion de la vérité et de la justice qu'il plaçait avant toute autre. Le communiste ne contredisait pas en lui le croyant, le romancier ne cessa jamais d'être un poète. En réalité, ce cruel était un tendre, ce politique un élégiaque, ce révolutionnaire un chrétien:

'J'exècre le lion, mais j'ai tué la biche.
J'ai blasphémé Jésus, mais je prie en secret.
J'ai supplié l'amour, mais j'écarte le trait.
Je célèbre le lot du pauvre, et je suis riche.'
(Prière aux Mains coupées).

La poésie. Ainsi, quand on analyse son œuvre, c'est vers sa poésie qu'il faut se tourner d'abord. Aussi diverse et complexe que l'homme lui-même, elle fut, durant quarante années, le journal de bord, la feuille de température de ce grand vivant. Et elle nous fournit le reflet exact et tourmenté d'un itinéraire spirituel qui emprunta toutes les grandes routes et la plupart des sentiers du cœur humain. D'*Élégies sans les Anges* à *Sacre*, de *Fertilité du Désert* à *Ave Genitrix*, de sa période surréaliste à l'âge de sa dernière maturité, où il retrouva, dans le souvenir de sa mère et dans les pouvoirs de l'enfance, le visage d'un Dieu toujours fui, toujours cherché, elle ne fut rien d'autre qu'une 'ode pour retrouver les hommes.' Entre les blasphèmes d'*Histoire sainte* et le *Si Dieu n'existe point, pourquoi*

l'insultes-tu? d'*Ave Genitrix*, on ne découvre aucune contradiction. On y découvre, au contraire, la fidélité d'un homme à sa blessure.

'Il y avait une fois un enfant,
et il ne voulait pas guérir.
Il y avait une fois un homme libre,
et il effaçait la marque de ses fers
chaque matin.
Il y avait une fois quelqu'un,
quelqu'un.
Il fut changé en lui-même
et ne se reconnut pas.'

(Odes pour retrouver les hommes).

La vérité est qu'il importe que nous nous gardions toujours, en évoquant Plisnier, de notre tendance naturelle à la simplification: *'Tous les vents se rencontrent dans mon cœur'*, écrivait-il déjà dans *Elégies sans les Anges*. Et je l'ai entendu plus d'une fois citer la phrase de Pascal: *'On ne montre pas sa grandeur pour être à une extrémité, mais bien en touchant l'une et l'autre à la fois'*. 'A la fois', disait Pascal... A trente ans de distance, je revois le visage de Plisnier, et le doigt qu'il levait pour attirer mon attention sur ces trois mots.
Pascal... Puisque ce nom vient sous ma plume, je rappellerai un autre souvenir: le visiteur qui pénétrait dans le bureau de l'écrivain, apercevait sur la bibliothèque la tête du Christ de Beauvais, encadrée par le masque de Robespierre et par celui de l'auteur des *Pensées*. Ce rapprochement ne manquait pas d'étonner certains. Il était pourtant naturel au maître des lieux: en marquant la rencontre de trois ferveurs dans le cœur du même homme, ces trois masques s'inscrivaient sur le mur pâle comme une signature au bas d'un texte.

Le roman et la nouvelle. Cette fidélité à soi-même, cette passion de la vérité dont je parlais tout à l'heure, on les retrouve aussi présentes dans l'œuvre romanesque de Charles Plisnier: *'Il n'existe pas à mes yeux de plus grand devoir pour le romancier*, écrit-il, *que le devoir de la vérité'*. Témoin de soi en poésie, il devient ici témoin des autres. Observateur passionné, 'historien de ce qui ne se voit pas', moraliste dénonçant, par le biais de personnages apparaissant dans une lumière sans complaisance, les bassesses d'un certain ordre bourgeois, il s'est attaché au long de vingt romans à décrire des êtres habités par une vie intérieure dans un monde qui a perdu la sienne. Didier et Christa dans *Mariages*, Noël dans *Meurtres*, Daru dans *Mères*, appartiennent à cette lignée de révoltés qui n'acceptent pas les vertus de l'ordre bourgeois, qui refusent les tabous de la respectabilité, et qui, à la fascination de la puissance, de l'argent et des honneurs, opposent leur intransigeante sincérité. Comment ne pas le reconnaître en eux?

Moins connues en général que les romans de Plisnier, ses nouvelles dépassent parfois ceux-ci en intensité, sinon en profondeur, et certaines d'entre elles peuvent être considérées, par la perfection de leur dessin et l'intérêt des cas psychologiques qu'elles soulèvent, comme des modèles du genre.
Généralement écrites à la première personne, elles s'attachent à la peinture d'âmes étranges ou insolites, à la description d'un état de crise, et elles valent par leur raccourci, par leur rythme haletant, par cette pulsation urgente de la vie en train de se faire ou de se défaire. L'épuisante objectivité du roman fait place ici à une peinture urgente et passionnée où, sans trahir la vérité, se donnent libre cours toutes les séductions de l'art.

Telle quelle, l'œuvre de Charles Plisnier compte parmi les plus riches de ce temps. Elle n'est certes point de celles qui incarnent 'la perfection de l'ordre'. Mais elle vaut par les admirables qualités de l'écrivain, par l'honnêteté sans concession de l'homme, par l'aventure spirituelle merveilleusement dédaigneuse des risques où il a, sans relâche, mené son cœur et son corps. Fougueuse et vibrante autant qu'il l'était lui-même, chaleureuse, véhémente, singulière, pathétique, traversée d'ombres et d'éclairs, pleine de cris et d'interrogations sans réponse, elle rayonne de tout l'amour qu'il n'a cessé d'éprouver pour la créature humaine.

Charles BERTIN

Marcel Thiry

Lorsqu'en 1915, le lycéen Marcel Thiry se fit soldat, était-ce pour la raison qu'invoquera plus tard le personnage créé par l'écrivain qu'il devait devenir: *Porte étroite du danger, seuil nécessaire des hautes plaines du bonheur et de la gloire?* En fait, sa chance de poète fut, ayant rêvé l'histoire, de soudain la vivre et d'une telle façon, qu'elle lui apprit bien des choses sur la terre et sur l'homme. Or, les dons étaient là, et la moisson sera rapide puisque, dès son retour *dans la maison bourgeoise*, trois volumes s'échelonneront entre 1924 et 1927: *Toi qui pâlis au nom de Vancouver, Plongeantes Proues, L'Enfant prodigue.* Ils contiendront des souvenirs de guerre, bien sûr, mais qui seront aussi et davantage des impressions de voyageur puisque la route des auto-canons belges (Marcel Thiry, *Le Tour du Monde en guerre des auto-canons belges)* avait conduit le soldat autour du monde. De là, le premier thème un peu traditionnel encore d'un lyrisme qui se développera souvent par thèmes: la nostalgie exotique. Cependant, la jeunesse exige, et *le cœur et les sens* (ces mots sont le titre de ses premiers vers publiés) dédieront des vers délicats aux émois amoureux avec la grâce qu'il y faut mais aussi ce tact précis qui fera l'une des originalités du chanteur. Car déjà l'originalité affleure et jusque dans la forme en même temps que cette originalité

MARCEL THIRY À SA TABLE DE TRAVAIL *(Collection et photo Francis Niffle, Liège).*

STATUE DE LA FATIGUE. LITHOGRAPHIE D'AUGUSTE MAMBOUR *pour l'ouvrage de Marcel Thiry, Les Éditions du Balancier, 1934, Liège (Photo Francis Niffle, Liège).*

seconde qui la reconnaît et l'assume:

Soyez aussi, avec des défauts pathétiques,
Mes vers, soyez pur visage irrégulier...

Thiry, qui d'emblée faisait si bien le vers, n'hésitera jamais à le défaire, sans le détruire, sous l'aiguillon de l'authenticité. Il saura aussi demander aux domaines les moins conventionnels des images à la percussion inattendue. *Poseurs de rails qui mettons bout à bout nos années...* Ces rails-là vont loin en nous. *Statue de la fatigue* montre la poésie thyrienne à son point mûr, jouant à l'aise son jeu de rimes-échos, de contrerimes, et pratiquant ses envoûtements par longueur et lenteur selon un art très personnel sur lequel l'auteur s'est expliqué dans des textes comme *Expériences poétiques (Marche romane*, 1962), ou *Le Poème et la Langue*. Mais quelle est donc cette fatigue? C'est, dit-il, celle *des longs jours de vous et de moi et de chacun*. Le poète se fait conscience douloureuse de tous, et à cette fraternité se joint un élément qui ne quittera plus guère son œuvre: l'obscur sentiment de quelque faute punie. Injustice et dureté nécessaires. Passions des marchands avec ses vertus et ses crimes. C'est qu'une nouvelle expérience de vie a fait du soldat-voyageur un homme d'affaires et il entre dans ce présent, il devient l'un de ces fatigués fébriles. Son art très souple et comme flexible, ouvert à toutes les réalités, lui permet d'accueillir dans la gravité d'un rythme ce qui n'eût été sans cela que blessure, muant ainsi en sombre musique l'antipoésie de notre monde.

Mais voici une autre issue. L'adulte qui se remémore: *Tu étais le soldat tranquille, à moitié moine*, transporte cette idée d'un calme au cœur même de ses labeurs et l'image de certaine *Mer de la Tranquillité*, que les astronomes auraient décelée sur la face lunaire, lui fournit le titre de ses nouveaux poèmes. Cet élargissement de la sphère imaginative doit-il être mis en rapport avec une évolution de la pensée? Imagination et pensée s'orientent ensemble vers une vue qui place nos problèmes dans l'ensemble de l'univers et du temps qui le régit, ainsi qu'en font foi deux admirables morceaux: *Les Wagons de troisième*, où la cellule humaine est rendue au cosmos, et la litanie sur les années-lumière:

Quel enfant de pensée allez-vous enfanter
Ce soir, quel signe ou quel pardon, pour le salut
De vos quarante sœurs, les fautives années?

Ces fautives sont les siennes. Dans cette perspective, elles trouveront, sinon le salut, du moins une anxieuse sérénité où le pessimisme respire.

Douze ans plus tard paraît *Âges*. Les thèmes obsesseurs n'ont guère changé, ni le style, mais un regard plus précisé prend dans leur parallélisme et leur rencontre l'histoire du monde et l'anecdote humaine. Ces 'âges' sont à la fois la tragique époque de la guerre et le tournant d'existence d'un homme qui s'apprête à vieillir. Aux deux drames, le poète va opposer un dynamisme d'esprit bien éloigné de l'ancienne fatigue, dont le symbole alphabétique sera ces deux grands V, initiales du mot victoire et du mot vitesse. Ici, entre en scène la curieuse apologie d'un troisième V, la voiture, car la vitesse elle-même est, paradoxalement,

pour Thiry une nouvelle mer de la Tranquillité:

Quand je suis seul dans l'île où m'enclôt ma vitesse (...)
Je tends vers l'immobilité d'un vol d'étoile.

Ce riche recueil apporte quelques pages très amples que le poète a l'ironique modestie d'appeler *'proses'*, et dans lesquelles palpite la présence comme charnelle de ces âpres années. On y rencontre aussi des rappels de la paix, du luxe et du bonheur, et ainsi s'entame une poignante berceuse à deux voix alternant la menace de l'âge et la douceur d'une vie dont on reconnaît désormais le prix. La berceuse va se poursuivre souvent proche du sanglot. L'homme se sent devenir, suivant une saisissante image dont il scellera ses vers, une *Usine à penser des choses tristes*. A ce motif des internes machines aux fabricats sévères répond, en contraste, l'attention retrouvée pour les fraîcheurs naturelles, et le poète entreprend de *faire l'œuvre sans erreur*, qui est de fixer dans des syllabes heureuses quelque chose du quotidien terrestre. Comme il le dira dans *Vie Poésie*, c'est la vie qui nous donne sa matière, mais il nous incombe de la 'déterrer' pour faire d'elle chose humaine. L'espace me manque pour commenter ce recueil et les suivants, *Le Festin d'attente*, *Le Jardin fixe*, surtout ces pages de *Saison cinq* où l'on aurait peur de toucher tant le cœur se découvre. Souffrances, mais aussi courage, et toujours l'infatigable attention... Dans le plus récent cahier, *Songes et Spélonques*, nous retrouverons l'œil voyageur, la pensée qui examine, et soudain la fraîcheur de tel instantané sensible où tout l'homme se résume. Telle est la poésie de Thiry, l'une des plus subtilement riches de notre temps. Mais la figure que j'esquisse resterait bien incomplète si je ne signalais pas — fût-ce brièvement, cet autre et même Thiry qu'est le narrateur en prose.

Parmi la demi-douzaine de volumes qui constituent jusqu'à présent cette œuvre de narrateur, seul sans doute l'émouvant *Comme si* peut être qualifié de roman au sens traditionnel du terme. Thiry s'est révélé d'autre part un maître conteur dans des textes aussi divers que *Distances* ou *De deux choses l'une (Nouvelles du grand possible)*, sans parler du délice d'humour de *L'Homme sans lunettes* et de l'humain si simple de *Palmyre ou la Soumission* (dans *Simul et autres cas*).

Mais venons-en aux longs récits dans lesquels une technique sûre et souvent brillante s'accompagne d'une hardiesse exceptionnelle dans la conception des sujets. La fable d'*Échec au temps* repose sur l'idée qu'à chaque instant l'histoire pourrait avoir bifurqué, déclenchant une série d'événements inconnus de nous. Dans celle que l'auteur imagine, Waterloo aurait été une victoire de Napoléon... Mais un accident, dû à la psychologie d'un personnage, remettra toutes choses dans l'ordre historique normal.

Juste ou La Quête d'Hélène dit l'aventure du fils légendaire de Faust et d'Hélène, qui cherche en vain à rejoindre sa mère au fond des siècles. Dans *Nondum jam non*, le héros aura avec un soi de son passé un décevant rendez-vous. Quant au personnage de *Simul*, c'est aussi dans le passé qu'il rencontre la préfiguration de son destin tragique; et d'autre part, dans le présent, il croit devoir assumer un destin étranger. *Voie lactée:* le soldat qui a vécu loin de son pays une exaltante amour sans lendemain se trouve après bien des années devant l'éprouvette où survivent les cellules prélevées sur le cancer de son amie perdue.

Et le *Concerto pour Anne Queur*, pièce maîtresse d'un recueil de nouvelles, évoque un monde où les cerveaux, allégés de leurs corps, connaîtraient l'immortalité, mais où une telle délivrance de la mort serait refusée par les hommes. Sujets insolites, auxquels une mise en œuvre minutieusement réalistique confère l'efficacité de la présence narrative. Pourquoi imaginer de telles fictions? Et d'abord comment un écrivain qui paraissait voué à la poésie en est-il venu comme nécessairement à cette entreprise?

C'est que la poésie, expression directe où la narration n'affleure que fugacement, ne pouvait permettre à Thiry de déployer en apologues développés, la fermentation spé-

culative éveillée par telles de ses aspirations ou de ses anxiétés. D'autre part, comme il l'a dit, *une certaine essence profonde de la vie échappe à la relation narrative quand celle-ci, trompée par l'illusion de s'en saisir de la sorte plus exactement, recourt à la circonstance réelle.* De là, l'emploi de fictions changeant ces circonstances, autrement dit d'un fantastique. Un fantastique de cette espèce n'est ni cauchemar ni évasion, mais, partant de tel problème posé au cœur dans la réalité de notre vie, il altère délibérément l'une ou l'autre donnée de celle-ci.

Hypothèse de travail, pourrait-on dire, que ce nouveau réel emprunté à un plus vaste possible en vue d'approfondir l'une des grandes questions qui se posent à chaque homme: enchaînement temporel, isolement de la personne, responsabilité morale, attrait de la beauté... Puisque cette interrogation est liée à des besoins profonds, il est naturel qu'en naisse un pathétique, lequel culminera au moment où la fable-expérience nous rend à notre situation de départ. C'est chaque fois l'échec d'une espérance, et la courbe rentrante ne va pas sans une certaine mélancolie. Combien riche pourtant cette mélancolie, combien nourrie de nos plus hauts rêves...

Poésie, encore et toujours! Du moins semble-t-il que ce soit là le sens profond de toute la poésie de Thiry, vers ou prose.

Robert VIVIER

Robert Vivier

Né à Chênée-Liège en 1894, Robert Vivier passe sa jeunesse au pied de la colline fameuse de Chèvremont. Il suit les cours de l'Athénée de Liège où il publie tôt ses premiers poèmes: *Avant la vie* (1913). Le choix de *Poésie* (1964) n'en retiendra aucun. Pas plus que de *La route incertaine* (1921), désemparée par la guerre, et où se brise l'alexandrin. Les titres, rétrospectivement, le préfiguraient: le poète de l'âge mûr ne se complairait pas à ses précocités, il n'en resterait pas au premier désarroi, si violent fût-il, devant le bouleversement de sa jeunesse. Car l'événement s'était cruellement interposé entre cette existence et son projet. Pour beaucoup d'intellectuels de 1914, la guerre désarmait la culture. Pour l'humble volontaire de l'Yser, elle n'aura pas seulement menacé la vie et dénaturé le monde, elle aura — longuement — confondu l'universitaire dans le troupeau des simples, de ceux qu'il nommera désormais 'les hommes'.

La guerre est laide, la fatalité y tombe le masque; on n'y possède que l'instant. Mais l'instant vaut d'être saisi. Pour qui se refuse à 'buriner l'horreur', il importe de déceler dans le chaos les timides résurgences de la vie. Images plus que visages. Car la guerre contamine les rencontres qu'elle permet: le froid nous rend frères, mais 'qu'est-ce que des frères qui ne peuvent rien l'un pour l'autre?' Tristesse, nouveau miroir du Narcisse, où l'Autre n'offre que son reflet, étranger à soi-même. Comment ne pas se reconnaître dans cette ombre qui passe — 'long corps fatigué', 'si las, si las, et pas cruel'? La guerre pèse sur la parole qu'elle soulève, la guerre toujours recommencée, et le livre du coup est toujours à refaire. Une autre guerre peut venir; celle qui resurgit encore dans tel poème récent, c'est encore la première. Il faudra quarante ans pour que les tableaux lancinants de *La Plaine étrange* (1923) ou le roman passionné d'une imparfaite amitié des tranchées (second épisode de *Non*, 1931) s'apaisent dans la bénignité d'*Avec les hommes* (1963). Quarante ans pour que le livre de la guerre s'ouvre au dialogue, à peine amorcé dans les premiers témoignages. Mais point n'est besoin de l'argot du soldat

culative éveillée par telles de ses aspirations ou de ses anxiétés. D'autre part, comme il l'a dit, *une certaine essence profonde de la vie échappe à la relation narrative quand celle-ci, trompée par l'illusion de s'en saisir de la sorte plus exactement, recourt à la circonstance réelle.* De là, l'emploi de fictions changeant ces circonstances, autrement dit d'un fantastique. Un fantastique de cette espèce n'est ni cauchemar ni évasion, mais, partant de tel problème posé au cœur dans la réalité de notre vie, il altère délibérément l'une ou l'autre donnée de celle-ci.

Hypothèse de travail, pourrait-on dire, que ce nouveau réel emprunté à un plus vaste possible en vue d'approfondir l'une des grandes questions qui se posent à chaque homme: enchaînement temporel, isolement de la personne, responsabilité morale, attrait de la beauté... Puisque cette interrogation est liée à des besoins profonds, il est naturel qu'en naisse un pathétique, lequel culminera au moment où la fable-expérience nous rend à notre situation de départ. C'est chaque fois l'échec d'une espérance, et la courbe rentrante ne va pas sans une certaine mélancolie. Combien riche pourtant cette mélancolie, combien nourrie de nos plus hauts rêves...

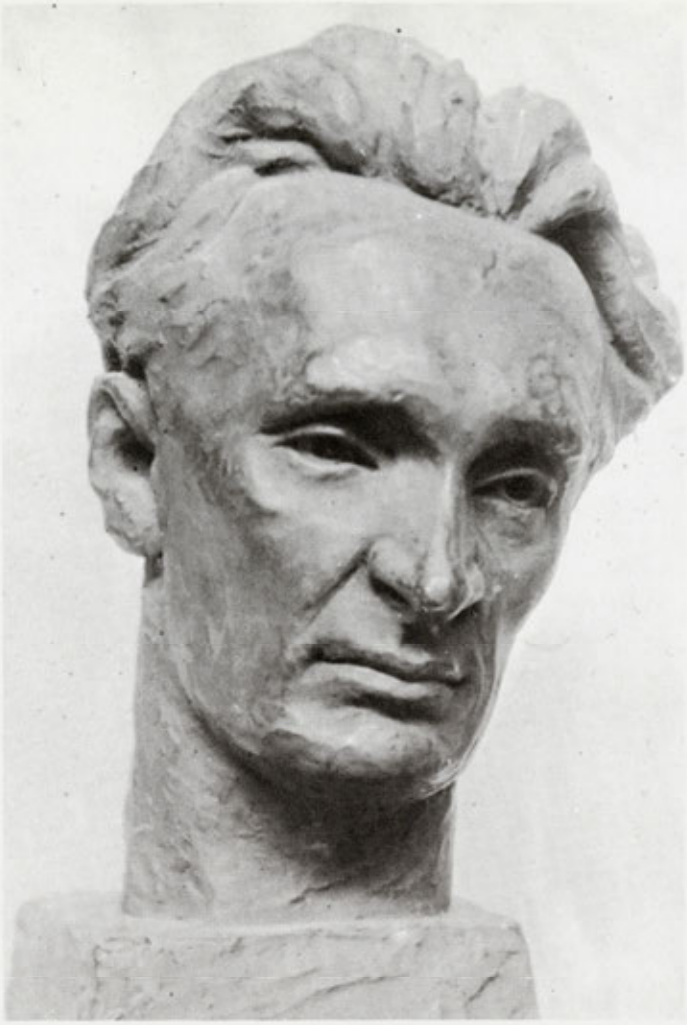
Poésie, encore et toujours! Du moins semble-t-il que ce soit là le sens profond de toute la poésie de Thiry, vers ou prose.

Robert VIVIER

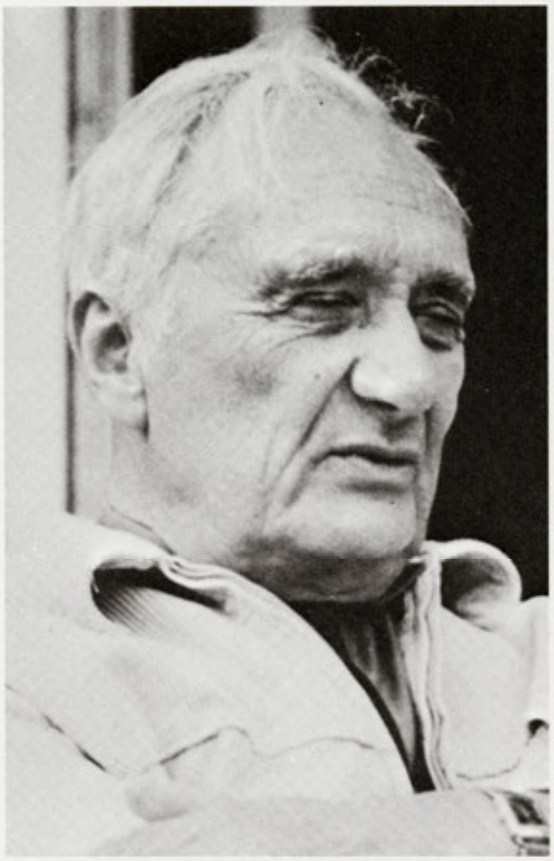
Robert Vivier

Né à Chênée-Liège en 1894, Robert Vivier passe sa jeunesse au pied de la colline fameuse de Chèvremont. Il suit les cours de l'Athénée de Liège où il publie tôt ses premiers poèmes: *Avant la vie* (1913). Le choix de *Poésie* (1964) n'en retiendra aucun. Pas plus que de *La route incertaine* (1921), désemparée par la guerre, et où se brise l'alexandrin. Les titres, rétrospectivement, le préfiguraient: le poète de l'âge mûr ne se complairait pas à ses précocités, il n'en resterait pas au premier désarroi, si violent fût-il, devant le bouleversement de sa jeunesse. Car l'événement s'était cruellement interposé entre cette existence et son projet. Pour beaucoup d'intellectuels de 1914, la guerre désarmait la culture. Pour l'humble volontaire de l'Yser, elle n'aura pas seulement menacé la vie et dénaturé le monde, elle aura — longuement — confondu l'universitaire dans le troupeau des simples, de ceux qu'il nommera désormais 'les hommes'.

La guerre est laide, la fatalité y tombe le masque; on n'y possède que l'instant. Mais l'instant vaut d'être saisi. Pour qui se refuse à 'buriner l'horreur', il importe de déceler dans le chaos les timides résurgences de la vie. Images plus que visages. Car la guerre contamine les rencontres qu'elle permet: le froid nous rend frères, mais 'qu'est-ce que des frères qui ne peuvent rien l'un pour l'autre?' Tristesse, nouveau miroir du Narcisse, où l'Autre n'offre que son reflet, étranger à soi-même. Comment ne pas se reconnaître dans cette ombre qui passe — 'long corps fatigué', 'si las, si las, et pas cruel'? La guerre pèse sur la parole qu'elle soulève, la guerre toujours recommencée, et le livre du coup est toujours à refaire. Une autre guerre peut venir; celle qui resurgit encore dans tel poème récent, c'est encore la première. Il faudra quarante ans pour que les tableaux lancinants de *La Plaine étrange* (1923) ou le roman passionné d'une imparfaite amitié des tranchées (second épisode de *Non*, 1931) s'apaisent dans la bénignité d'*Avec les hommes* (1963). Quarante ans pour que le livre de la guerre s'ouvre au dialogue, à peine amorcé dans les premiers témoignages. Mais point n'est besoin de l'argot du soldat



TROIS VISAGES DU POÈTE. *En haut, buste de Robert Vivier par Ianchelevici, 1935, Liège, Musée des Beaux-Arts (Photo du Musée). Au centre, photo récente. En bas, le poète en 1934, fusain de sa femma Zenitta Vivier.*



pour que les simples choses dites semblent plus vraies que nature. L'idée de fraternité s'affermit de se faire plus modeste, puisque le visage de l'autre, quelle que soit sa grossièreté native, nous est à lui seul secourable. 'Sa vie est à côté de ma vie'. Et l'Armistice, enfin, achève le livre.

Rien ne sert de confondre l'homme et l'œuvre: ils ne se rejoignent que dans leur secret. Mais de l'œuvre se dégage un homme, et même davantage, à son corps défendant: une âme, ainsi que le dira de Maeterlinck un essai critique de 1962 *(Histoire d'une âme)*. Passé la guerre, le survivant retrouve ses livres, le romaniste se retrouve professeur (à Hasselt, puis à Bruxelles où il s'établit); une thèse lui ouvre bientôt une carrière universitaire à Liège (1929)—et avec quel succès!—, carrière qui ne s'arrêtera qu'en Sorbonne. Mais ses

romans restent curieusement marqués par le refus d'autres engagements. Du moins ces récits à la première personne (*Non*, 1931; *Mesures pour rien*, 1947), où l'amitié, la foi, l'amour, à peine effleurés sont fuis, menaces pour l'être intérieur. En revanche, il suffit que le narrateur s'efface, que paraissent les humbles, la ménagère de *Folle qui s'ennuie* (1933; première version: *Vivre*, 1925), l'ouvrier devenu apôtre (*Délivrez-nous du mal*, 1936) — on nous dit que l'une exista, tandis qu'Antoine le guérisseur resté le Père pour les fidèles de Jemeppe et d'ailleurs —, et la vie paisible se révèle grosse d'intensité spirituelle ou de démesure, fût-ce démesure pour rien. Robert Vivier dédie à ces taiseux une parole discrète, attentive à pénétrer sans brusquerie leur différence, comme voyant par-le-dedans. Populisme, non vérisme: pas plus que le soldat dans la tranchée, le peuple n'y parle peuple, il laisse chanter sa fatigue, sa soumission à l'inéluctable, son abandon à l'humain — au diapason des poèmes les plus dépouillés de *Déchirures* (1927).

On dit Robert Vivier poète jusque dans ses romans. Et il est vrai que ces récits des fatalités de la vie, en s'imprégnant de la vision populaire, leur donne valeur d'acceptation de soi et de secrète autonomie. Mais l'œuvre en prose se raréfie. Et les deux parutions différées qui semblent la prolonger révèlent au contraire le glissement: *Écumes de la mer* (1959), dédiées 'à quelqu'un qui avait sept ans' par quelqu'un, en soi, 'qui n'en avait guère davantage' — et le conte est poésie — ou ce *Cahier perdu* (1962), si proche du poème en prose, où se rapprochent narrateur et personnage. Lorsqu'elle prendra une autre forme, ce sera à mi-chemin de la chronique familière et de la rêverie, dans *Le Calendrier du distrait* (1961) ou *A quoi l'on pense* (1965), en attendant qu'*Avec les hommes* réveille, pour l'apaiser, le souvenir de la guerre.

L'envahissement de la poésie se marque plus encore si l'on suit, parmi les carrières parallèles de l'écrivain, ce compagnonnage attentif qui conduit le critique de Baudelaire à Supervielle et rassemble tant de poètes, accueillant D'Annunzio lui-même pour son *Moment poétique* (1956). Qu'une étude de sources — fatalité des thèses d'alors —, son *Originalité de Baudelaire* (1926), ait osé définir la spécificité du poète comme la synthèse personnelle des influences subies ferait de Robert Vivier un moderne s'il ne se riait des jargons. Désormais, rien, et certes pas l'évasion transalpine — Foscolo, Leopardi, Dante —, ne détourne ce marcheur de choisir ses élus. La démarche prend à l'occasion figure de progression dans le temps — Turoldus, Villon, Racine, Verlaine, Mallarmé (*Et la poésie fut langage*, 1954). Autant de répondants disparates avec qui le dialogue serait néanmoins de secrète connivence. D'année en année, de l'antique à l'actuel, le champ s'élargit, sans renier les proches: Maeterlinck, Marcel Thiry, l'ami de longue date, Verhaeren. Les métamorphoses poétiques d'Icare et de Phaéton (*Frères du ciel*, 1962) le distendent au domaine universel des mythes, toujours renouvelés.

La libre fidélité du *Traditore...* (1960) franchit les barrières linguistiques ou historiques — occitane, italienne, espagnole, roumaine, et même polonaise ou russe, notamment dans la traduction, avec sa femme Zénitta Tazieff, (sous le titre: *La Maison Bourkov*, 1929-1947), du roman d'Alexis Remizov, *Sœurs en croix*. Avec *Ianchelevici* (1955), c'est un poète des formes que la parole entreprend. Chaque fois, il s'agit de saisir la spécificité d'un art, l'indissoluble conjugaison d'une vision du monde et d'un moyen d'expression. De sorte que l'activité critique, quelle que soit sa progressive pédagogie ou sa force de claire synthèse, tend à prolonger l'acte premier qui lui permit de naître : expliquer Supervielle, c'est *Lire Supervielle* — même en Sorbonne (1972) — et l'intelligence des textes ne se distingue pas de leur compréhension. En quoi une culture qui n'a de limites que ses choix combine ce qu'on appelle aujourd'hui clôture du texte et intertextualité. Que cette dialectique du dehors et du dedans s'applique aux rapports du monde et du moi, et le critique s'efface devant la poésie.

Car le vrai Vivier, l'insaisissable, c'est le poète. Et il n'est pas différent de celui que nous avons rencontré. Quelque chose du professeur persévère à soupeser ici l'impondérable, à s'expliquer à soi-même, inquiet d'un auditeur qui se dérobe et se révèle soudain semblable comme un frère. Plus d'une fois, le poème reste récit, que décante son resserrement. Les voix de la culture, les visages de la rue sont toujours là, pour distraire ou préserver de soi, offrir leur parenté secrète. Mais l'enjeu du discours s'est aggravé, comme par l'effet d'une intériorisation accrue, d'une exigence plus nue de vérité — comme si la maîtrise des mots ne dispensait pas de rejoindre en son dénuement l'obscure conscience des simples. L'incident, le paysage, l'érudition elle-même seront vécus, tout participera de l'expérience incertaine d'un être, en proie à la vie.

On ne le reconnaît que transformé. La guerre s'est effacée sous sa leçon — l'impénétrable évidence des choses, la vie menacée, le combat des ombres, qui surgissent peut-être de soi; la fulgurance de l'instant. Une même solitude également solidaire accompagne cette fois un voyageur en son errance. Car il s'agit de réfléchir le monde, autant que le peut l'humble vocation de l'existence.

Poète, il n'aura de limite que le monde, et le poète se déracine, l'intellectuel poète s'aventure dans la confusion foisonnante de la vie. Le sens se dérobe, le moi s'éprouve abîme. Les lieux se succèdent, les thèmes, les mètres aussi, au point de signifier que la quête ne saurait aboutir, sauf à se taire. Et cependant, il parle. Le marcheur méditatif s'arrête le temps du poème, le passant récolte ses glanes, sans autre expérience de l'éternel que le retentissement de l'instant. Un art subtil, habile à se désarmer, recueille l'objet ténu, l'événement léger, le mythe fragile et persistant. A force d'humilité, l'antique illusion reprend forme: une parole cernée de silence rencontre la balbutiement des choses, déchiffre leur murmure, délibérément mentale. L'ultime parti aura été de répondre à la fugacité de la vie par la disponibilité de l'esprit, de s'accepter, dans la différence du monde et dans l'indifférence du temps, au point que le tragique même apprenne à sourire.

Le temps, ici, n'est pas un thème. Il est la trame de la vie, il fait de l'errance un chemin. Le bon élève du premier recueil, marqué par son temps, entrevoit déjà les inquiétudes qui le nourriront. Mais il faut que le temps le marque pour qu'il découvre sa mesure. Déjà, les frais tableaux ludiques du *Ménétrier* (1924) ne maîtrisent pas jusqu'au bout les noires poussées — encore livresques. *Déchirures* (1927) dit sur le mode mineur le morcellement des choses vues, ne s'apaisant que par la procuration des humbles, hommes ou bêtes, en qui se reposer au passage. La malaise croît *Au bord du temps* (1936), s'exaspère en cri dans *Le Miracle enfermé* (1939), où même l'appétence du futur s'infléchit en angoisse de mort. *Tracé par l'oubli* (1951) en recueille les bribes, amer bilan qu'enchante encore la légende. On s'émerveillera d'autant plus que *Pour le sang et le murmure*, tardivement publié en 1954, mais composé 'à l'époque de *Au bord du temps*', atteigne une telle plénitude de l'accord avec la terre.

Chronos rêve (1959). La rêverie sur Chronos se hiératise, emprunte la voie royale du sonnet et des mythes. Mais *Un cri du hasard* (1966) retrouve, interrogation pressante, le désir de simplicité. Il faudra traverser *Des nuits et des jours* (1968) et les désemparements de l'insomnie pour qu'une aisance, une sérénité renouvelée se dégage, s'épanouisse *Dans le secret du temps* (1972), *Broussailles de l'espace* (1974), *Le train sous les étoiles* (1976), étonnante floraison du grand âge, comme si le poète enfin libéré de ses charges et s'exilant volontairement, même de l'amitié, pour s'engager en poésie, avait trouvé, dans l'inévitable ascèse et le rétrécissement du monde, la jeunesse inaltérable du dépouillement.

Maurice DELCROIX

Post-scriptum.

A peine achevé ce commentaire, surgit un nouveau recueil, signe de vie: *S'étonner d'être*

(1977). Comme une somme, où voisinent la cosmogonie discrète du liminaire et les instantanés des *quatrains épars*, l'alexandrin et le vers de quatre syllabes, les humilités de l'enfance et les éléphants de l'insomnie et de la vie secrète. Trop tenté d'y poursuivre les chemins qu'il avait cru déceler ailleurs, forcé d'y découvrir que la fidélité à soi-même peut être neuve à chaque pas, le commentateur s'abandonne au conseil:

Prenez votre loisir, amis, je vous attends.
Laissez les mots, engagez-vous dans ce silence
A l'autre bout duquel je suis déjà guettant
Je ne sais quel écho d'imperceptible avance.

M.D.

Henri Michaux

Retranché, replié (*La Vie dans les plis, Lointain intérieur, L'Espace du Dedans, Face aux verrous, La Nuit remue*: autant de titres dont chacun dit *tout*), solitaire, presque hautain quoique toujours affable, Michaux n'est pas de ceux à qui le monde fut donné pour être saisi dans la joie et les certitudes. L'éternel malade au souffle court reconnaît pourtant que si la vie est pour lui 'traîner un landau sous l'eau, les nés fatigués me comprendront'; 'ses os' pourtant, 'sans s'occuper de lui, suivent aveuglément leur évolution familiale, raciale, nordique'.

Il plut donc à Michaux de croire que, malgré sa lointaine ascendance espagnole, les autres, l'allemande, et, surtout, ce père ardennais et cette mère wallonne, lui ont légué la force de survivre à ce legs: la vie — dont tout l'œuvre de Michaux porte la trace poignante — de l'impossible; 'un fœtus, écrit-il, s'écrie-t-il, 'il faut le sortir, et ça, c'est autre chose'. C'est le malheur initial qu'on ne pardonne pas, c'est le refus, le déni de la paternité (qu'on lise l'admirable et horrible texte: *Tu vas être père*, on comprendra mieux l'attrait pour Dostoïevski de Michaux qui reprendrait volontiers à son compte le mot de *L'Adolescent*: 'Et souvent, il vaudrait mieux qu'ils ne fussent pas nés').

DESSIN DE MICHAUX DATANT DE 1956. *D'après* Michaux *par Robert Bréchon, La Bibliothèque idéale, Paris, 1959.*

(1977). Comme une somme, où voisinent la cosmogonie discrète du liminaire et les instantanés des *quatrains épars*, l'alexandrin et le vers de quatre syllabes, les humilités de l'enfance et les éléphants de l'insomnie et de la vie secrète. Trop tenté d'y poursuivre les chemins qu'il avait cru déceler ailleurs, forcé d'y découvrir que la fidélité à soi-même peut être neuve à chaque pas, le commentateur s'abandonne au conseil:

Prenez votre loisir, amis, je vous attends.
Laissez les mots, engagez-vous dans ce silence
A l'autre bout duquel je suis déjà guettant
Je ne sais quel écho d'imperceptible avance.

M.D.

Henri Michaux

Retranché, replié (*La Vie dans les plis, Lointain intérieur, L'Espace du Dedans, Face aux verrous, La Nuit remue*: autant de titres dont chacun dit *tout*), solitaire, presque hautain quoique toujours affable, Michaux n'est pas de ceux à qui le monde fut donné pour être saisi dans la joie et les certitudes. L'éternel malade au souffle court reconnaît pourtant que si la vie est pour lui 'traîner un landau sous l'eau, les nés fatigués me comprendront'; 'ses os' pourtant, 'sans s'occuper de lui, suivent aveuglément leur évolution familiale, raciale, nordique'.

Il plut donc à Michaux de croire que, malgré sa lointaine ascendance espagnole, les autres, l'allemande, et, surtout, ce père ardennais et cette mère wallonne, lui ont légué la force de survivre à ce legs: la vie — dont tout l'œuvre de Michaux porte la trace poignante — de l'impossible; 'un fœtus, écrit-il, s'écrie-t-il, 'il faut le sortir, et ça, c'est autre chose'. C'est le malheur initial qu'on ne pardonne pas, c'est le refus, le déni de la paternité (qu'on lise l'admirable et horrible texte: *Tu vas être père*, on comprendra mieux l'attrait pour Dostoïevski de Michaux qui reprendrait volontiers à son compte le mot de *L'Adolescent*: 'Et souvent, il vaudrait mieux qu'ils ne fussent pas nés').

DESSIN DE MICHAUX DATANT DE 1956. *D'après* Michaux *par Robert Bréchon, La Bibliothèque idéale, Paris, 1959.*

L'opération eut lieu en pleine Wallonie à Namur, en 1899. Elle fut suivie d'un refus qui se traduisit d'emblée par des signes objectifs: 'indifférence — inappétence — résistance'. Puis ce fut le pensionnat, les études en flamand. A douze ans, quoique 'sauvé' par le retour à Bruxelles et à la langue française, la contemplation sadique de combats de fourmis dans le jardin compense la révolte destructrice qui pourrait se manifester dans la vie de famille: révolte et destruction qui ne s'accompliront que dans le fantasme surélaboré qu'est l'écriture. Car Michaux, dès après sa première composition 'française', a reçu comme une grâce qu'on refuse, la *tentation* de l'écriture. Mais il n'y succombera pas d'abord ; refus encore, et sentiment que 'l'essentiel' se niche autre part.

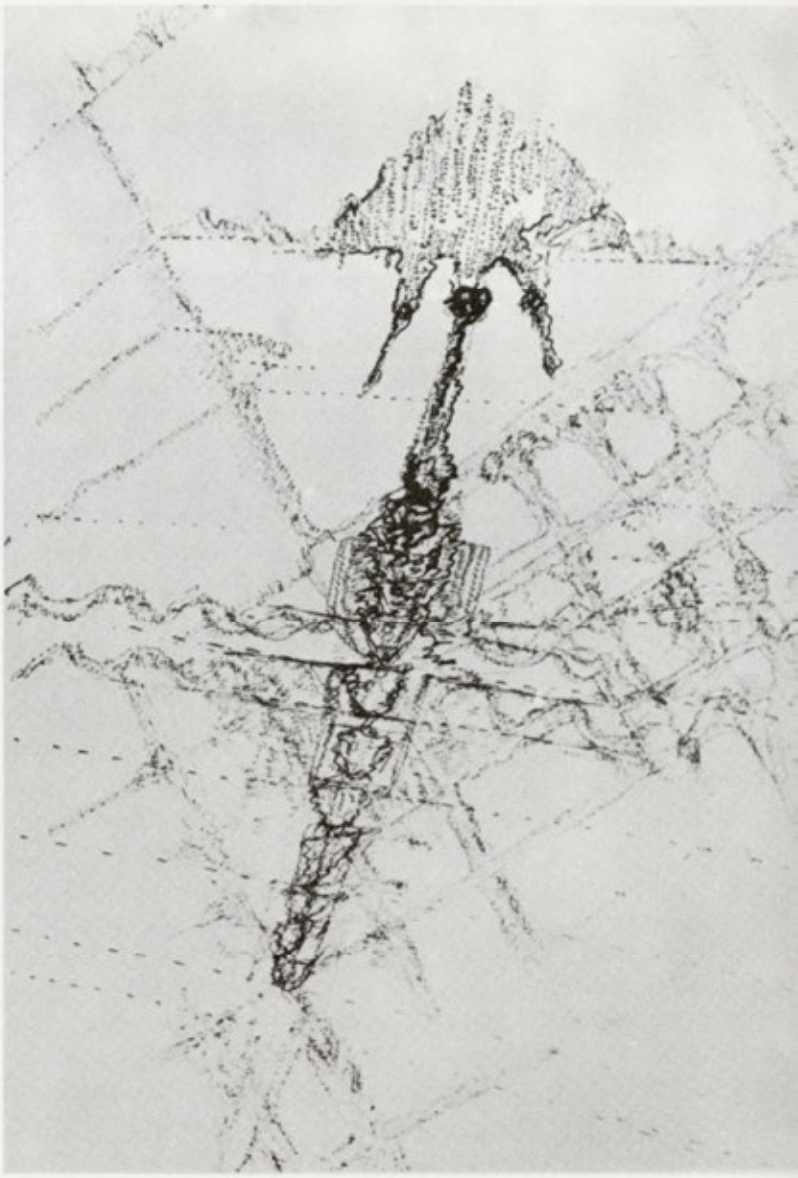
Pour commencer, "Lectures en tous sens", afin de se faire un roman familial muet, et retrouver, dit-il, ses 'vrais parents': 'J'aurais tant désiré avoir un père. J'entends: comme une femme ... qu'on cherche, qu'on choisit et si l'on trouve, c'est un émerveillement'. La lecture est donc à la fois un 'ailleurs' et une fugue régressive, amniotique, comme le seront les vraies fugues, les vrais *ailleurs*, vécus ou fantastiques, c'est-à-dire les voyages. Simple matelot, ou courant les fleuves d'*Ecuador* (1929), toujours éperdu et lucide, toujours forçant la carcasse qui, sous l'effet parfois de l'éther et du laudanum conjugués, se rebelle et se refuse, la volonté de fuir brise toutes les paresses du corps. Faiblesse de Michaux? Qu'on lise *Ecuador*: 'Je suis à l'extrême bout de mes forces. Pendant combien de temps ma carcasse de poulet tiendra-t-elle le coup? 'Jusqu'au bout et plus loin encore.

Comment ne tiendrait-elle pas, quand c'est à l'appel de l'espace qu'elle répond? Espace dont rêve le condamné au supplice de l'œuf. Déchirure, éclatement volontaire: briser la coquille et trouver la coque car 'la mer résout toute difficulté'; notamment et d'abord, celles d'un corps pour qui l'espace n'est pas chose acceptée mais subie, pour qui la *dimension* n'est pas donnée, dont les membres ne savent pas s'ils souhaitent d'immensément s'allonger ou de retrouver la position fœtale et cet enfermement de l'œuf. En sortir, y retourner: Michaux et tout son œuvre ne font que matérialiser cette dialectique, infranchissable autrement que par l'œuvre même qui la dit et qui la mime. Lectures donc, et rêves. Ceux qui 'savent' (selon lui), c'est-à-dire les mystiques: les grands comme Ruysbroek, les moindres comme Hello, alors à la mode, ceux qu'on leur assimile: Tolstoï, Dostoïevski. Derrière le mystique, se cache toujours le révolté. Mais aussi lecture de vies de saints (et la sympathie de Michaux va vers ceux qu'il appelle les plus bêtes, comme Joseph de Cupertino, surnommé l'âne). Ce que, par ses lectures, Michaux tente de rationaliser, c'est sa haine du rationalisme et du positivisme dont il sent qu'ils ne peuvent rien pour lui, attitudes de pensée qui lui répugneront parce qu'elles ne lui permettent à lui, de faire aucun progrès; or, 'ceux qui n'aident pas à mon perfectionnement...' En revanche, Michaux découvrira les 'copains de génie': Rimbaud, Lautréamont et même Charlie Chaplin *(Notre frère Charlie)*. Il découvre aussi la peinture, autre lecture, autres espaces: Klee, Ernst, Chirico.

La division se dialectise: entre une forme et un contenu. Derrière l'étrangeté qui lui paraît une découverte d'un inconnaissable à travers la révolte, se profile la justification de l'amour de l'ordre. Car le vague idéologique (nous ne parlons pas ici de Chaplin qui, bien qu'ayant parfaitement accepté dans sa vie l'ordre bourgeois, restera toujours par le contenu de cette œuvre le contestataire Charlot) se matérialise toujours chez ceux que Michaux a choisi d'admirer en une forme, et la plus rigoureuse, voire la mieux fabriquée, la plus rhétoricienne. Ce sera le destin même de l'œuvre de Michaux: une pensée qui n'est pas ce qu'on oserait appeler une pensée cohérente, une utopie irrationaliste, un délire même parfois, mais toujours la lucidité la plus pointilleuse et la plus exigeante pour les 'décrire' selon une rhétorique aussi incoerciblement froide, rigoureuse, que l'objet est fuyant, terrifiant, névrotique: passage constant par les 'gouffres'.

Riche de ses lectures et de la certitude de ses manques, Michaux se retrouve mûr pour l'écriture. *Les Rêves et la Jambe*, qu'il reniera par la suite, disent bien ses hantises; publié à Anvers en 1923, ce texte sera recensé dans le futur *Disque vert (Signaux de France et de Belgique)* où il disposera désormais d'une place de choix, dans les chroniques, les enquêtes, y publiant ses premiers textes. Paulhan, qui publie dans la même revue, l'a déjà remarqué. Venu s'établir à Paris, Michaux deviendra, sans pour cela s'aliéner un de ceux qu'on appelle 'les hommes de la N.R.F.'. Une parenté profonde le relie à Paulhan: cette même quête qui les taraude tous deux : celle de l'UN à travers le langage.

Mais Michaux qui s'est voué aux voyages (voyages qui sont des drogues, drogues qui sont des voyages), n'est pas de ceux qui se laissent enfermer dans la moiteur factice des milieux littéraires. En 1932, il part: *Un Barbare en Asie* (1933). 'Son voyage' le mène en Asie des moussons. Lucide, il découvre l'Inde, proie d'un colonialisme dont il démonte fort lucidement les rouages. Sans voir cependant, *tous* les méfaits aussi d'une religion qui, sans les Anglais, suffisait à réduire un peuple à la famine. Les castes, ce fléau, font plus que le gêner, mais il ne voit pas que toute la structure de la religion hindouiste repose sur le système des castes. Peu perspicace, il écrit: 'Je suis persuadé que les Hindous au pouvoir, en dix ans, l'institution des castes disparaît. Elle a tenu trois mille ans. Elle sera nettoyée. Mais c'est une besogne que l'on fait chez soi, et qu'un étranger ne peut faire'. Le futur directeur des *Cahiers d'Hermès* rêve d'une Inde débarrassée des Anglais et des castes, sans perdre sa 'spiritualité'. Spiritualité qu'il enrage secrètement de ne point trouver chez les Chinois, qu'il accuse d'avoir 'une grandeur pot-au-feu', ni les Japonais 'peuple de fourmis' qu'il a si mal compris. Eût-il alors mieux connu le Taoïsme (lequel d'ailleurs lui conviendrait le mieux? l'actif, le passif?) ou le Zen, il eût vraisemblablement trouvé plus d'attraits à ces peuples. Pour l'instant, le 'aum', la syllabe magique, le tétanise; et G. Bounoure



DESSIN MESCALINIEN, 1956. *D'après* Émergences Résurgences *de Henri Michaux, Les sentiers de la création, Genève, 1972.*

écrira de la *Darçana d'Henri Michaux*. Michaux le révolté, l'éternel Michaux *Contre* celui qui 'n'accepte pas ce monde' et 'n'y bâtit pas de maison', croit avoir trouvé en Inde des recettes pour la sérénité.

Sérénité déconcertante pour le moins et qui s'accorde bien avec la réalité d'un peuple dont on croit qu'il accepte tout, parce qu'on lui croit le pouvoir de sérénité. *Vers la Sérénité*: un homme abat des bouleaux (du boulot), il accepte 'l'argent convenu' ou 'les coups' (étaient-ils aussi convenus dans le contrat?) et il songe 'à la paix, à la paix', et 'à cette paix

qu'on dit être par dessus cette paix'. Faute de paie, la paix: comme ce serait facile!
Robert Bréchon a raison d'écrire de Michaux qu' 'il est le type même de l'artiste bourgeois réfractaire, qui dénonce les valeurs esthétiques et éthiques de la bourgeoisie, sans remettre en question le statut politique (il faudrait ajouter: économique) qui en est le fondement, qui fait une critique de la condition humaine, considérée comme une donnée naturelle'.

'Je dis seulement, chose générale dans le monde, que les femmes conservent l'ordre existant, bon ou mauvais.
S'il est mauvais, c'est bien dommage.
Et s'il est bon, c'est probablement encore dommage'.
(Un Barbare en Asie).

Certes, Michaux mériterait d'être chassé de la république platonicienne, ou du paradis maoïste. Qu'on ne le croie pas lâche cependant: durant la Résistance, il a pu faire ses choix. Mais il résiste en solitaire, *contre* (et peut-être aussi contre une langue qu'on lui a naguère imposée). On n'ira pas jusqu'à dire qu'il résiste en solidaire d'une humanité qu'il sent plutôt comme une espèce que comme des sociétés: groupes qu'il range, sous la forme de 'nations':un énorme ventre et des mythes'. Ce qui ne l'empêche pas de rêver à ce qu'il appelle des 'utopies'.

Avec l'homme, la communication écrite a cédé peu à peu le pas à la peinture et au dessin. Si bien que, depuis quelques années, les textes de Michaux se font plus rares (et les expositions plus nombreuses). En octobre 1974, les *Cahiers du Chemin* ont publié *Dans l'eau changeante des résonances*. Michaux y redit sa passion pour ce plaisir solitaire que demeure pour lui la musique, car la musique, c'est la permanence:

'Instants de la permanence
Par dessus les variations
L'Unique toujours sous-jacent.

Par la musique
s'écoule le temps
seulement le temps
constant, souverain,
Semblable pourtant à l'Immobile'.

Musique 'chambrée', et surtout pas 'langage', car elle est faite pour 'passer l'éponge sur les aspérités de la vie quotidienne'.
Encore un moyen, celui-là, de tirer un trait, comme le fait si bien la plume, ou le pinceau, sur cette réalité trop épineuse pour le grand caractère du copain de génie. La réalité, c'est les autres; aussi comprend-on cet aphorisme inquiétant pour plus d'un: 'Le loup qui comprend l'agneau est perdu, mourra de faim, n'aura pas compris l'agneau, se sera mépris sur le loup... et presque tout lui restait à connaître sur l'être.' (*Poteaux d'angle*, 1971).

Loin d'être un moyen de communiquer, l'art ('La volonté, mort de l'art', écrivait Michaux, mais ne nous y laissons pas prendre: voyons plutôt ses variantes...) organise l'Espace, permettant au Soi que seulement Cela soit, sans que les Autres y aient droit de voir; sans droit de Regard.

Est-il pourtant si difficile de lire Michaux et de lire en Michaux? La brisure profonde qui motive la vie et l'œuvre (à la mort de Marie-Louise Michaux, Paulhan écrivait: 'Tout cela fort bien inscrit à l'avance dans l'œuvre de Michaux', comme s'il y eût quelque déterminisme au malheur) fut d'abord inscrite quelque part dans sa chair. Michaux n'a pas pardonné à ceux qui lui ont infligé cette vie, épreuve qu'il faut sans cesse exorciser (*Mon Roi, Dans les appartements de la Reine* disent bien ce que, d'une autre façon, il a de commun avec Kafka). Michaux réfuterait les explications de ces 'étrangers fureteurs' que lui sont les psychanalystes; mais, à chaque détour de vers ou de phrase viennent se superposer, en dépit ou à cause de la surélaboration rhétoricienne ('tout roi fait retour au miroir'), les obsessions itératives: hantise de la castration ou de la séduction, métaphores aquatiques: Mère mer gelée en banquise ou grande ouverte pour la caravelle du Désir, supplications d'enfermements: dans l'œuf, dans la pomme, dans la bulle, à quoi font écho les cris de celui qui, 'sous les verrous', la tête contre les murs, quémande son élargissement : horizons

fuyants, espaces clos: c'est toute la dialectique de l'espace chez Michaux. Horreur de la procréation, terreur de l'utérus (et ce 'ciel du spermatozoïde'); eaux troubles d'où jaillissent d'étranges sangsues lubriques *(la race urdes)*. Combats aussi, castrations fraternelles, bras qu'on arrache, têtes coupées, ou plutôt arrachées dans un extraordinaire combat sado-masochiste, yeux crevés, agressions-castrations d'un héautontimôroumenos qui ne cesse pas de fantasmer ses haines et ses désirs complémentaires: étendues ouatées de neige tendre, pals multiformes.
Rêve aussi de Michaux: 'Ne peser pas plus qu'une flamme' ou qu'une plume, cet 'homme paisible' que la vie ni la mort ne concernent, car il n'a pas 'suivi l'affaire'.

L'admirable réussite de Michaux est d'avoir fabriqué, avec des mots, un univers qui correspondît à son vécu intérieur, un réel chaotique impossible à saisir mais qui fait passer assez de *Ça* pour que naisse cette inquiétante étrangeté (retour du refoulé), cet *unheimlich* si puissamment *heimlich* qu'il nous concerne presque tous. Mais c'est surtout dans le jeu du langage, sans quoi cet *heimlich*-là deviendrait platement banal, que réside la force des hantises. Cancérisé dans les textes écrits sous l'effet du 'misérable miracle' de la drogue, le langage de Michaux se caractérise par la transmutation du combat intérieur en combat de mots où 'les mots font l'amour', comme le voulait Breton. Choc de syllabes, renversements anagrammatiques, mots qui s'appellent et se rejoignent, se regardent au miroir, le traversent, le cassent et se concassent. Ailleurs, compte rendu glacial et quasi scientifique de productions fantasmatiques à l'état presque naissant. Ici, rythme brisé; là, modulation prosée ou prose nue de faux journaliste, zoologue ou botaniste, mais toujours fête des mots, fête de mort, sinistre dans sa beauté, désespérée, inespérée.

On pourrait dire du poète Henri Michaux qu'il est 'l'intraduisible', parce que, justement, sa langue volontaire se calque sur les secousses qu'impose à l'imaginaire un inconscient structuré à la fois comme et par la langue française.

Jeannine KAHN-ETIEMBLE

Achille Chavée

Né à Charleroi le 6 juin 1906 avec, sous l'annulaire droit, le triangle d'immortalité, il est mort à La Louvière en 1969.

La poésie d'ACHILLE CHAVÉE est jaillissement volcanique, imprécation, tendresse, angoisse, rêve, espérance, violence, humour noir ou rose, enthousiasme, amour total, foi en la jeunesse, côtoiement de la mort longtemps fraternelle et finalement possessive, acolyte de guindaille et gagnante au tiercé des bistrots *de la périphérie*. Elle est avant tout liée à l'événement. L'homme est resté, avec une conséquence exemplaire, un militant engagé dans sa totalité d'être sur les champs de bataille politique, éthique et esthétique. En 1934, après la révélation sociale que furent pour lui les grèves de 1932, il fonde à La Louvière le Groupe *Rupture*, avec ANDRÉ LORENT, ALBERT LUDE et MARCEL PARFONDRY. Se joignent très vite à eux LAURENT DERAIVE, JEAN DIEU, FERNAND DUMONT, MARCEL HAVRENNE, RENÉ LEFEBVRE, CONSTANT MALVA, MAX SERVAIS, RENÉ MAGRITTE... Et, dans le clan des amis de combat, ARMAND SIMON, dessinateur surréaliste encore et scandaleusement mal connu. L'équipe s'exprime dans l'unique mais essentielle livraison de *Mauvais Temps*, dans laquelle l'avant-propos précise notamment : *Face à la désagrégation de la société capitaliste,*

fuyants, espaces clos: c'est toute la dialectique de l'espace chez Michaux. Horreur de la procréation, terreur de l'utérus (et ce 'ciel du spermatozoïde'); eaux troubles d'où jaillissent d'étranges sangsues lubriques *(la race urdes)*. Combats aussi, castrations fraternelles, bras qu'on arrache, têtes coupées, ou plutôt arrachées dans un extraordinaire combat sado-masochiste, yeux crevés, agressions-castrations d'un héautontimôroumenos qui ne cesse pas de fantasmer ses haines et ses désirs complémentaires: étendues ouatées de neige tendre, pals multiformes.
Rêve aussi de Michaux: 'Ne peser pas plus qu'une flamme' ou qu'une plume, cet 'homme paisible' que la vie ni la mort ne concernent, car il n'a pas 'suivi l'affaire'.

L'admirable réussite de Michaux est d'avoir fabriqué, avec des mots, un univers qui correspondît à son vécu intérieur, un réel chaotique impossible à saisir mais qui fait passer assez de *Ça* pour que naisse cette inquiétante étrangeté (retour du refoulé), cet *unheimlich* si puissamment *heimlich* qu'il nous concerne presque tous. Mais c'est surtout dans le jeu du langage, sans quoi cet *heimlich*-là deviendrait platement banal, que réside la force des hantises. Cancérisé dans les textes écrits sous l'effet du 'misérable miracle' de la drogue, le langage de Michaux se caractérise par la transmutation du combat intérieur en combat de mots où 'les mots font l'amour', comme le voulait Breton. Choc de syllabes, renversements anagrammatiques, mots qui s'appellent et se rejoignent, se regardent au miroir, le traversent, le cassent et se concassent. Ailleurs, compte rendu glacial et quasi scientifique de productions fantasmatiques à l'état presque naissant. Ici, rythme brisé; là, modulation prosée ou prose nue de faux journaliste, zoologue ou botaniste, mais toujours fête des mots, fête de mort, sinistre dans sa beauté, désespérée, inespérée.

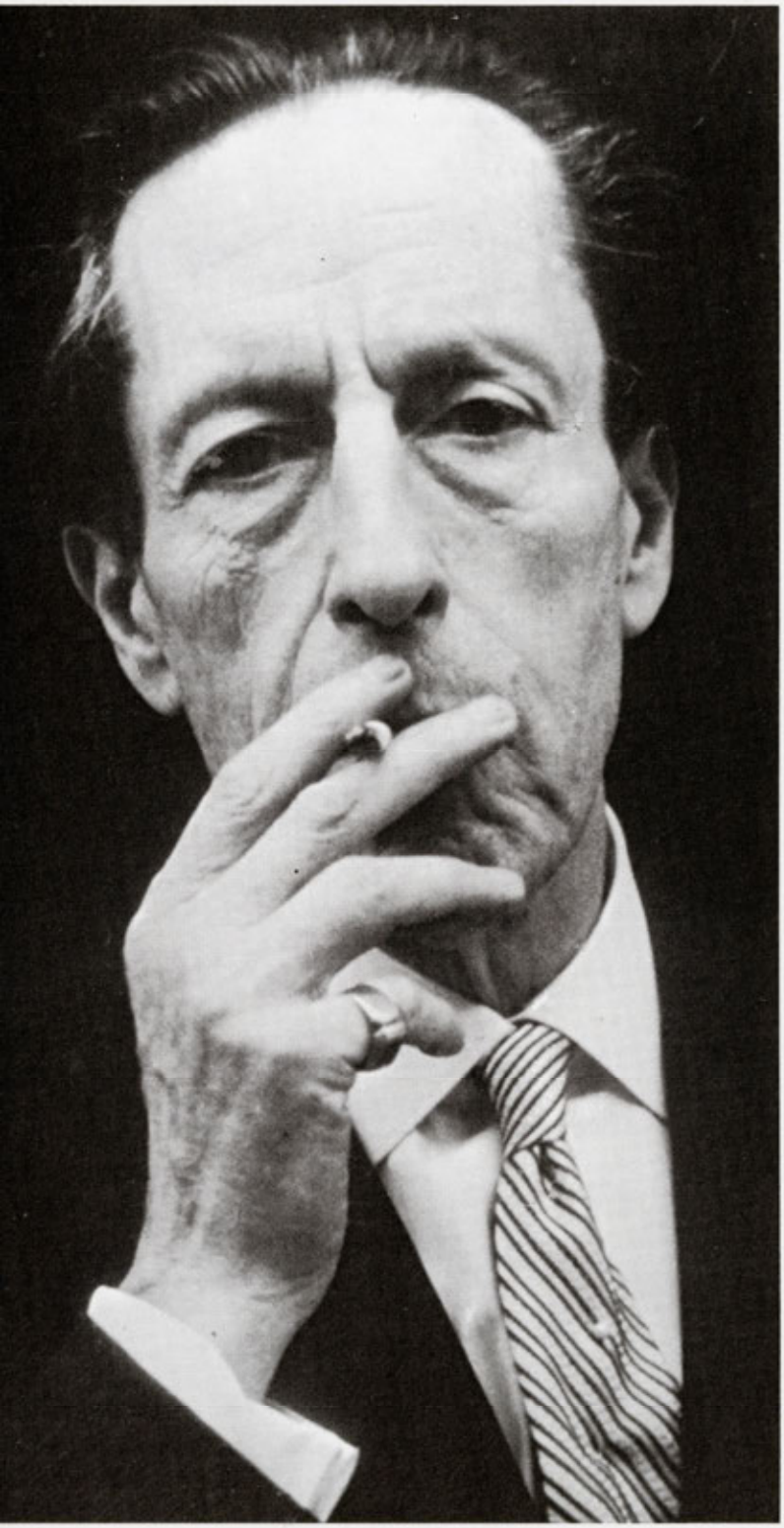
On pourrait dire du poète Henri Michaux qu'il est 'l'intraduisible', parce que, justement, sa langue volontaire se calque sur les secousses qu'impose à l'imaginaire un inconscient structuré à la fois comme et par la langue française.

Jeannine KAHN-ETIEMBLE

Achille Chavée

Né à Charleroi le 6 juin 1906 avec, sous l'annulaire droit, le triangle d'immortalité, il est mort à La Louvière en 1969.

La poésie d'ACHILLE CHAVÉE est jaillissement volcanique, imprécation, tendresse, angoisse, rêve, espérance, violence, humour noir ou rose, enthousiasme, amour total, foi en la jeunesse, côtoiement de la mort longtemps fraternelle et finalement possessive, acolyte de guindaille et gagnante au tiercé des bistrots *de la périphérie*. Elle est avant tout liée à l'événement. L'homme est resté, avec une conséquence exemplaire, un militant engagé dans sa totalité d'être sur les champs de bataille politique, éthique et esthétique. En 1934, après la révélation sociale que furent pour lui les grèves de 1932, il fonde à La Louvière le Groupe *Rupture*, avec ANDRÉ LORENT, ALBERT LUDE et MARCEL PARFONDRY. Se joignent très vite à eux LAURENT DERAIVE, JEAN DIEU, FERNAND DUMONT, MARCEL HAVRENNE, RENÉ LEFEBVRE, CONSTANT MALVA, MAX SERVAIS, RENÉ MAGRITTE... Et, dans le clan des amis de combat, ARMAND SIMON, dessinateur surréaliste encore et scandaleusement mal connu. L'équipe s'exprime dans l'unique mais essentielle livraison de *Mauvais Temps*, dans laquelle l'avant-propos précise notamment : *Face à la désagrégation de la société capitaliste,*



ACHILLE CHAVÉE EN 1967. *Bruxelles, Musée de la parole (Photo Nicole Hellyn).*

nous persistons à affirmer que, parmi d'autres, les positions moralement les plus efficaces restent de l'ordre de la négation, du sarcasme, de l'injure, du sabotage et de la destruction... Attitude, bien sûr, irréductiblement et impitoyablement révolutionnaire, parfaitement dans l'axe — provisoire — d'André Breton, de qui Achille Chavée retenait surtout qu'*il faut aboutir à une nouvelle déclaration des droits de l'homme*. L'engagement de Chavée constitue l'historicité de Chavée, explique son pouvoir magique de faire, de vivre avant de dire, en quelque domaine que ce soit. En 1927 déjà, étudiant en droit à l'U.L.B., il avait fondé l'Union fédéraliste wallonne avec WALTER THIBAUT. On a dit, à juste raison peut-être, que ce n'était là que scoutisme de militant naïf. C'était, en tout cas, signe de perspicacité digne de respect. Comme est digne de respect l'engagement du poète qui, dès 1936, rejoint les *Brigades internationales en Espagne*, puis se fait traquer par les Nazis de 1940 à 1945, ne devant sa vie — et de justesse — qu'au dévouement de sa femme Simone et à la détermination civique de ses beaux-parents. Complémentairement, le fils de bourgeois, attaché à sa mère

...Toi dont je suis la substance révoltée
Toi dont je suis le ferment levé...

jusqu'au complexe d'Œdipe, poursuit inlassablement sa mission de soldat de la poésie. *C'est surtout dans la bataille spirituelle qu'il faut brûler son dernier vaisseau*: en 1939, il fonde avec FERNAND DUMONT le *Groupe surréaliste en Hainaut*, en 1945 — Dumont a disparu dans l'univers concentrationnaire — le groupe *Haute Nuit* à Mons puis, en 1956, *Schéma*, groupe hennuyer de recherches surréalistes.

Parallèlement, il bâtit une œuvre à laquelle on commence aujourd'hui seulement à conférer ses authentiques quartiers de noblesse. Beaucoup d'intellectuels 'purs', coupés du quotidien depuis leur naissance, auraient mérite à se rappeler de tels événements, évoqués en échantillons de tant d'autres et qui entendaient simplement situer un homme dans sa

généreuse mais difficile démarche de préhension de la vie, comprise dans son acception totale, existentielle et spiritualiste. Comme ils auraient modeste mérite à se rappeler l'exemple du Chavée animateur culturel irremplaçable de La Louvière. Rares, en effet, sont aujourd'hui les artistes les plus notoires de la région qui ne lui doivent quelque chose d'essentiel. Chavée lisait, voyait avec son cœur. Son amitié restait irréversible, impitoyable aussi. Il donnait et recevait sans compter, avec bonheur. A CHRISTIANE GILLES, *sa bonne hôtesse*, son *amie comme la femme de l'Auvergnat*, il dédie un poème qui se termine par six vers significatifs de sa noble et combative sensibilité:

...Voulez-vous bien me recueillir
pour une nuit
le temps de recharger
soigneusement
mes armes
celles de la colère de la révolte et de l'amour.

Est-ce là du surréalisme? Pour lui, la poésie était d'abord moyen de connaissance, outil privilégié autorisant l'exploration de l'inconnaissable, de l'incommunicable. On s'est longuement — et diversement — expliqué sur le surréalisme d'Achille Chavée. Avant tout, ce 'vieux peau-rouge qui ne marchera jamais dans une file indienne' était surréaliste d'adhésion, parce qu'il percevait dans le message du groupe de Breton le souffle qui manquait jusque-là à l'accomplissement total de sa propre liberté. Wallon de cœur et d'actes, il est resté jusqu'à son dernier souffle convaincu que la Wallonie — son Hainaut en particulier — restait 'terre de révolte et de poésie, terre surréaliste'. Une telle affirmation ne peut en rien accréditer la thèse d'une adhésion à un quelconque cénacle. Bien sûr, l'expression est jaillissement volcanique, cri sans contrôle de la raison, somptueux éclat du rire, incoercible sanglot, appel désespéré à une fraternité illusoire, humour à l'état pur, qui ne sombre jamais dans les crapuleux dédales de l'ironie. Mais l'écriture est là, sereine et souveraine, personnelle et solidaire. classique dans le baroque ou baroque dans un classicisme déraisonnant. Chavée s'est choisi de sérieux maîtres, Baudelaire et Rimbaud surtout, dans ce qui restera à notre avis son meilleur poème, *Identité*, les rythmes binaires en général, l'alexandrin en particulier dominent:

...Je suis le grand seigneur d'un orage latent
l'indicible souhait d'une orange d'amour...

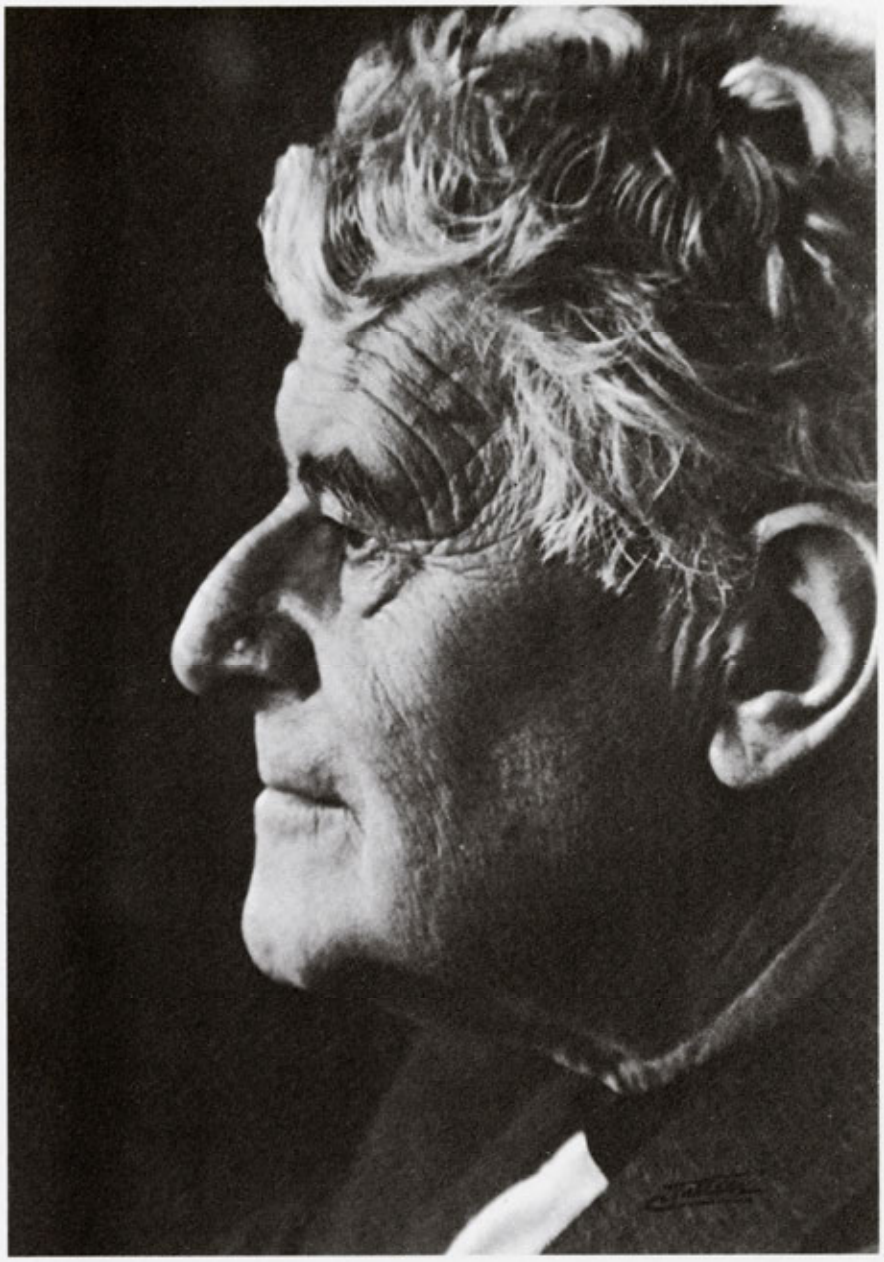
Jamais peut-être poète moderne n'a voué autant de respect aux règles fondamentales qui font la pérennité d'une langue. Est-ce la raison pour laquelle *le grand seigneur d'une légende nue* n'est salué qu'avec une politesse discrète par certains d'entre ceux qui se voudraient ses pairs? Ceux qui, notamment, ne se complaisent à souligner dans son œuvre que ce qu'elle contient de marginal ou d'anecdotique? Demain, il tombera entre les mains de savants exégètes, chercheurs de clés miraculeuses, bâtisseurs de systèmes et d'écoles, créateurs de savantes et incompréhensibles connotations stylistiques. On risque d'oublier alors que la poésie de Chavée n'est rien d'autre que transmutation d'une matière circonstancielle à l'état brut en substance poétique à l'état pur. Les grands axes de sa pensée et de son inspiration se dégagent limpidement de l'œuvre, qui est simple, puisqu'elle est belle, puisque jamais elle ne sombre dans la platitude propre aux thuriféraires du banal ou de l'opportunité. Chavée, du Front espagnol, écrivait à Marcel Parfondry le 29 mai 1937: '... Je suis d'ailleurs de plus en plus surréaliste, incroyablement surréaliste ...' A cet engagement, il est resté fidèle jusqu'au dernier souffle. Mais, lorsque, quelques mois avant sa mort, il termine son ultime poème — encore inédit — par ces mots prémonitoires:

...Messieurs je vous salue
il ne faut pas crucifier les ombres

il se fait, pour la pérennité, messager de la vraie poésie, celle qui dépasse les catégories et les contingences.
Avons-nous le droit de crucifier les ombres tutélaires qui veillent sur l'authentique poésie?

Achille BECHET

Norge



NORGE A L'ÂGE DE 70 ANS. *Photo prise à l'occasion d'un retour à Bruxelles. Collection Lucienne et Jean Mogin, Bruxelles.*

Norge, de son vrai nom GEORGES MOGIN, est né à Bruxelles, d'une famille d'origine française descendant d'émigrés huguenots. Mais il est Wallon par sa famille maternelle qui vivait en Hainaut et il figure dans cette Histoire des lettres en Wallonie parce qu'il l'a souhaité. Son appartement de la rue du Musée fut, de nombreuses années durant, un lieu de rencontres et de vie littéraire très animé. En 1955, il s'installa comme antiquaire à Saint-Paul de

Vence. Il a été le premier lauréat du Prix littéraire belgo-canadien. Il a reçu le Grand Prix quinquennal du Gouvernement belge et, il y a quelques années, la 'Plume d'Or', à la Foire internationale du Livre, à Nice.

Déjà en 1958, un de nos grands écrivains, Robert Vivier, faisait judicieusement remarquer que 'après 1918, nous assistons à un phénomène dont les résultats ne sont pas encore épuisés et qu'on pourrait appeler la relève wallonne. Pour ne parler que de poésie, à l'âge éclatant des Verhaeren, des Maeterlinck, des Van Lerberghe et des Elskamp, succédera la génération de Thiry, de Périer, de Plisnier...' Si, Mockel mis à part, la Belgique littéraire, à l'heure du symbolisme, a surtout vibré aux rythmes des grands poètes flamands de culture française, il en ira tout autrement après la première guerre mondiale.

On peut sans grand risque d'erreur affirmer que, lorsque le temps aura procédé aux indispensables décantations, trois noms de poètes se détacheront, dont l'originalité créatrice a tout particulièrement marqué la poésie française au cours du dernier demi-siècle: ceux de Michaux, Norge et Thiry. Ils appartiennent à la même génération; Michaux est né à Namur en 1899, Norge, à Bruxelles en 1898 et Thiry, à Charleroi, en 1897. Tous trois allaient faire leur entrée en littérature à peu près simultanément. Les *vingt-sept poèmes incertains* de Norge paraissent en 1923 comme *Les rêves de la Jambe*, de Michaux, tandis que Marcel Thiry nous révélera *Toi qui pâlis au nom de Vancouver*, en 1924. Tous trois s'inscrivent dans cette grande lignée de poètes qui, de Rutebeuf à Prévert et à Queneau en passant par Villon, La Fontaine, Jarry et Desnos, ont contribué à donner à la poésie française ses lettres de noblesse.

C'est Louis Aragon qui dans le *Journal d'une poésie nationale* a écrit que Norge était 'peut-être l'un des plus grands poètes vivants.'

Rien de plus malaisé que de vouloir cerner Norge et tenter de le situer en quelques lignes, tant il est multiple, tant son talent polymorphe nous assaille, nous interroge, nous étonne ou nous charme dans ses registres diversifiés. Une fois achevée la lecture d'un recueil, on croit avoir appréhendé le poète; des connivences mystérieuses se sont nouées entre lui et son lecteur. A la lecture d'un autre livre, c'est un autre Norge qui se révèle, se dévoile, s'affirme et nous sollicite dans un tout autre espace poétique.

Une phrase de Norge, mise en exergue par Jean Mambrino à l'article qu'il lui a consacré, nous aide à situer le poète:

Ma recherche est l'homme. Le voici traqué de mots, charmé de phrases, lourd et séduit de son fardeau de mots, comme ceux-là qui revenaient de la Terre Promise portant à bâton d'épaules une grappe géante. Le poids de la soif et celui de la beauté.

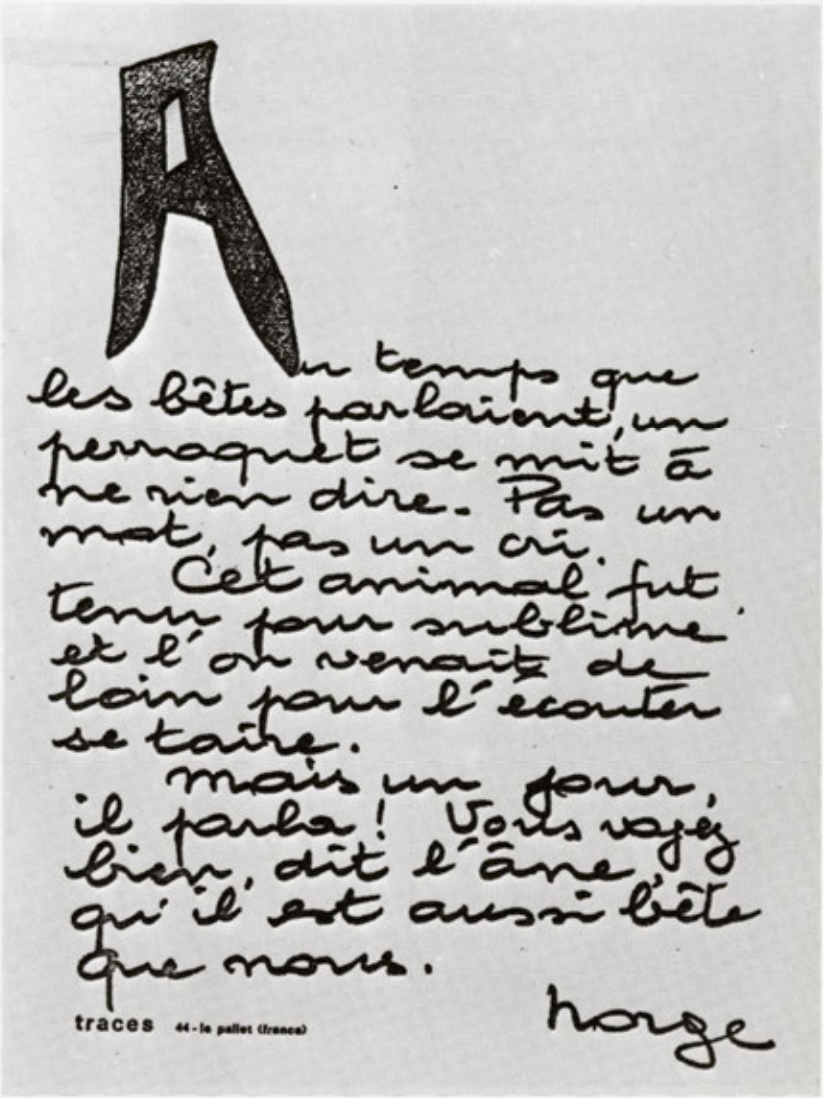
C'est Norge encore qui, interrogé par la radio, disait:

La poésie pour moi, c'est la mise en personne de l'homme par le langage.

Dans quelque vingt-cinq recueils que Norge nous a donnés de 1923 à 1973, chez différents éditeurs belges et surtout étrangers, il n'en est aucun qui laisse indifférent, aucun qui ne nous interpelle d'une manière ou d'une autre, qui ne nous révèle telle facette de son talent, de sa personnalité, de son écriture. S'il fallait absolument opérer une sélection, ce qu'à Dieu ne plaise, l'on devrait incontestablement retenir: *Le Sourire d'Icare* (1936). *Joie aux âmes* (1941), *La Langue verte* (1954), *Le Vin profond* (1968), *Les Oignons et caetera* (1971).

Ce qui frappe, c'est la diversité de l'inspiration et la diversité de l'écriture qui caractérisent l'œuvre de Norge dans ses contradictions apparentes, dans ses tensions profondes. Norge est un grand vivant, assoiffé de vie, amoureux de la vie des êtres, des choses quotidiennes. Norge est désinvolte, il manie l'humour noir, l'ironie mordante jusqu'à la cruauté. Norge exultant, explosant, enthousiaste, chez qui l'on découvre sans cesse la joie de vivre et le bonheur d'être vivant. Norge dont l'ironie cruelle se retire et s'efface pour céder la place à la chaleur humaine qui devient parfois pudique tendresse. C'est un épicurien à l'écoute du monde et des hommes, de ce monde qu'il perçoit par tous les sens et qu'il transmute, alchimiste du verbe, en poésie, une poésie où l'homme est omniprésent, dont il est l'alpha et l'oméga. Et cet homme est confronté à son mystère, non en termes de concepts, mais au

REPRODUCTION D'UN TEXTE MANUSCRIT DE NORGE. *Collection Lucienne et Jean Mogin, Bruxelles.*



travers des réalités concrètes et charnelles:

'J'ai des mains pour toucher l'écorce, le gazon, le sein, la chevelure, et je chante la terre'.
(Le Vin profond).

Ou encore:

'Nous sommes le verbe et l'oreille dont l'un ne peut rien sans l'autre. Nous sommes l'amour et la chair dont l'un ne peut rien sans l'autre'.

'Nous sommes la semence et le champ dont l'un ne peut rien sans l'autre. Nous sommes le pain et le vin. Nous sommes la terre et le ciel'.
(Le Vin profond).

Mais par-delà ce monde qu'il aime, ce monde de possession qu'il dissèque d'un scalpel acéré et rigoureux, Norge est toujours en quête de l'homme qu'il scrute pour le mieux connaître; tel qu'il est, parfois pour l'aimer, pour le peser en terme de destin. Norge est un agnostique travaillé, sinon par le goût et la tentation, à tout le moins par l'attrait, la curiosité du mystère:

'Plus moyen de marcher candidement dans notre galaxie!
Nous savons qu'il n'y a rien à savoir et nous avons rage de savoir'.

Ou encore, toujours dans *Le Vin profond:*

'Tout finirait par aller bien quand même si l'infini ne s'entêtait à fourrer son nez partout comme une sale épidémie. Le choléra me grignote mon petit lopin déjà si difficile à croire. Et mon plumeau tourne à vide au milieu des étoiles'.

Norge est un merveilleux artisan du verbe; il éprouve la saveur pulpeuse des mots, il les manie comme des objets amis, comme des choses familières. Il les ajuste, les malaxe, les imbrique:

'Avec les mots, il faut s'attendre sans cesse à des miracles'.

(La Langue verte).

Ses mots sont souvent ceux de tous les jours, encore que Norge n'hésite pas, artisan astucieux, à forger ceux que son inspiration sollicite pour coller mieux à ce qui doit être dit. Leur emploi assure l'interpénétration du concret et de l'abstrait, du rêve et de la réalité, créant ainsi la dimension poétique par le jeu d'images qui chantent sous le regard et qui enchantent l'oreille, l'intelligence ou le cœur. Il en résulte une écriture merveilleusement protéiforme. Ici, elle se coule dans des versets de longueurs variées dont le rythme épouse parfaitement la pensée. Là, nous trouvons des mètres très différenciés où l'impair abonde; du vers de quatre syllabes à l'alexandrin (ce dernier assez rare), il est vrai, car son balancement classique ne s'accorde que rarement à la fantaisie primesautière de l'écrivain qui structure ses poèmes avec une étonnante liberté.

Il n'hésite pas à manier chansons ou comptines, fables ou proverbes ou à recourir aux rythmes syncopés s'ils répondent aux réquisitions d'un jaillissement créateur.

Norge est en état de communion permanente et profonde avec l'univers dans lequel il se meut et qu'il ne cesse d'appréhender par les antennes de ses sens toujours en éveil:

'Non, je ne suis pas du troupeau
Des dévorés, des comestibles;
Les dents me germent sur la peau,
A moi de happer l'invisible'

(Les Quatre Vérités).

Et cette soif de possession toujours inassouvie nous vaut une œuvre exemplaire:

'Si bien que dans l'espace très peuplé qui s'étend du doute à la foi, de la ferveur à l'imprécation, de l'obéissance à la révolte, de l'ironie à la gravité, du renoncement à l'espérance ou si l'on veut, du rire aux larmes, se dessine finalement la figure d'une poésie où n'est éludée aucune source d'inspiration'.

(Le vin profond).

Jean REMICHE

Alexis Curvers

Alexis Curvers occupe dans les lettres belges une place bien particulière. Peut-être parce que l'œuvre de ce Liégeois appartient d'ores et déjà à l'universel. Rien de 'régionaliste' en lui, même si l'on peut reconnaître, au passage, un lieu ou une ville qui nous sont familiers. Ainsi Liège dans *Printemps chez des ombres*. Mais la cité, avec ses odeurs de jardin et d'herbe fraîche, est déjà celle de la légende.

Universel, Alexis Curvers l'est par ses thèmes: l'homme déraciné à la recherche de son identité et de son âme, la religion, ferment d'angoisse et d'extase, l'art qui seul, peut-être, justifie la vie. Ses personnages croient à la 'puissance cachée des paroles'. Et c'est pourquoi, peut-être, ils vivent comme dans l'attente d'une révélation, percevant, à travers les événements les plus ordinaires, une part infime de ce mystère qui est lié à toute existence.

Quand, en 1937, paraît son premier roman, *Bourg-le-Rond*, écrit en collaboration avec Jean Sarrazin (Jean Hubaux de son vrai nom), Alexis Curvers a trente et un ans. Il est professeur et a déjà enseigné, notamment au Lycée grec d'Alexandrie. Depuis cinq ans, il est le mari de Marie Delcourt.

Ou encore, toujours dans *Le Vin profond:*

'Tout finirait par aller bien quand même si l'infini ne s'entêtait à fourrer son nez partout comme une sale épidémie. Le choléra me grignote mon petit lopin déjà si difficile à croire. Et mon plumeau tourne à vide au milieu des étoiles'.

Norge est un merveilleux artisan du verbe; il éprouve la saveur pulpeuse des mots, il les manie comme des objets amis, comme des choses familières. Il les ajuste, les malaxe, les imbrique:

'Avec les mots, il faut s'attendre sans cesse à des miracles'.

(La Langue verte).

Ses mots sont souvent ceux de tous les jours, encore que Norge n'hésite pas, artisan astucieux, à forger ceux que son inspiration sollicite pour coller mieux à ce qui doit être dit. Leur emploi assure l'interpénétration du concret et de l'abstrait, du rêve et de la réalité, créant ainsi la dimension poétique par le jeu d'images qui chantent sous le regard et qui enchantent l'oreille, l'intelligence ou le cœur. Il en résulte une écriture merveilleusement protéiforme. Ici, elle se coule dans des versets de longueurs variées dont le rythme épouse parfaitement la pensée. Là, nous trouvons des mètres très différenciés où l'impair abonde; du vers de quatre syllabes à l'alexandrin (ce dernier assez rare), il est vrai, car son balancement classique ne s'accorde que rarement à la fantaisie primesautière de l'écrivain qui structure ses poèmes avec une étonnante liberté.

Il n'hésite pas à manier chansons ou comptines, fables ou proverbes ou à recourir aux rythmes syncopés s'ils répondent aux réquisitions d'un jaillissement créateur.

Norge est en état de communion permanente et profonde avec l'univers dans lequel il se meut et qu'il ne cesse d'appréhender par les antennes de ses sens toujours en éveil:

'Non, je ne suis pas du troupeau
Des dévorés, des comestibles;
Les dents me germent sur la peau,
A moi de happer l'invisible'

(Les Quatre Vérités).

Et cette soif de possession toujours inassouvie nous vaut une œuvre exemplaire:

'Si bien que dans l'espace très peuplé qui s'étend du doute à la foi, de la ferveur à l'imprécation, de l'obéissance à la révolte, de l'ironie à la gravité, du renoncement à l'espérance ou si l'on veut, du rire aux larmes, se dessine finalement la figure d'une poésie où n'est éludée aucune source d'inspiration'.

(Le vin profond).

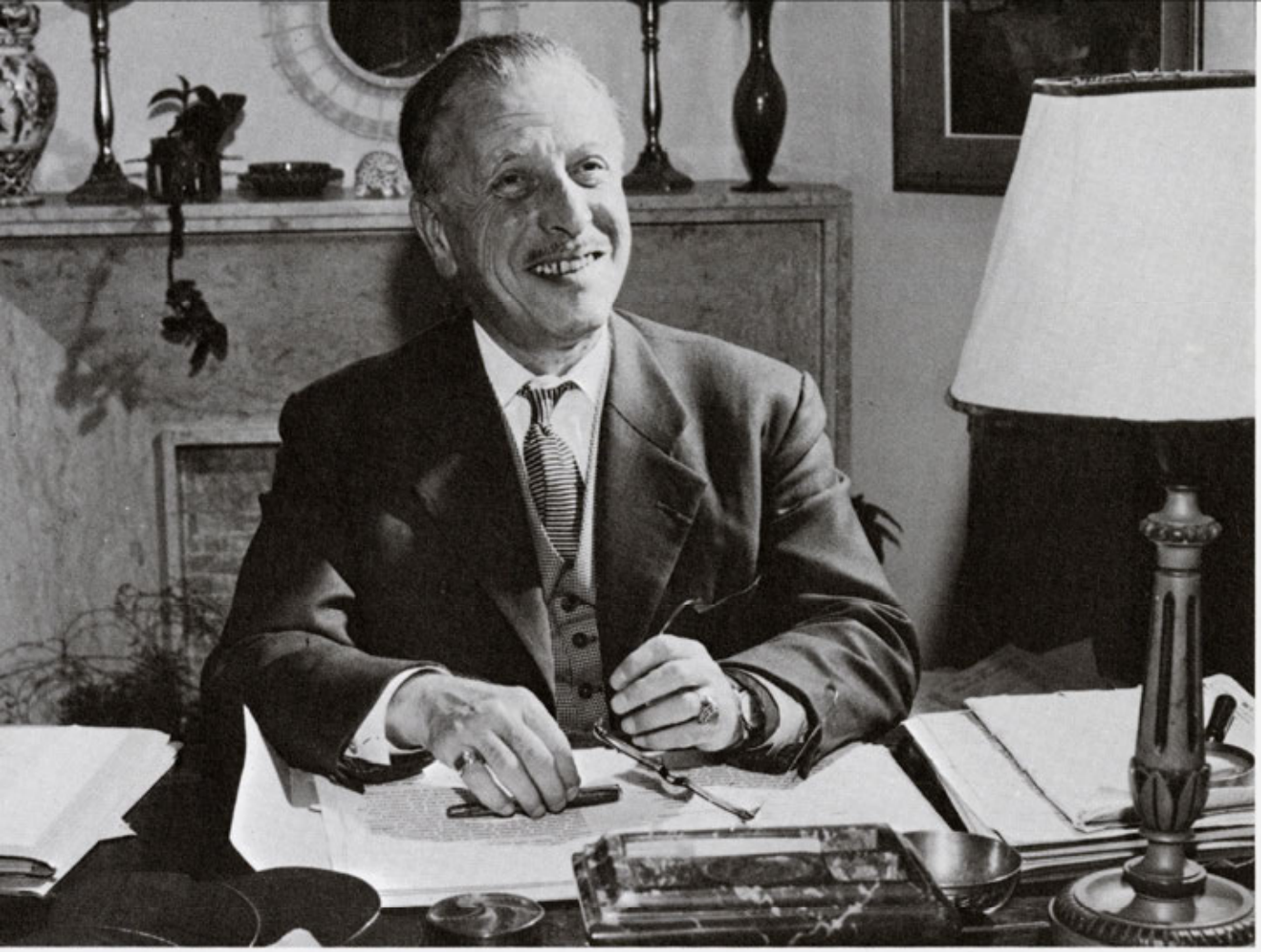
Jean REMICHE

Alexis Curvers

Alexis Curvers occupe dans les lettres belges une place bien particulière. Peut-être parce que l'œuvre de ce Liégeois appartient d'ores et déjà à l'universel. Rien de 'régionaliste' en lui, même si l'on peut reconnaître, au passage, un lieu ou une ville qui nous sont familiers. Ainsi Liège dans *Printemps chez des ombres*. Mais la cité, avec ses odeurs de jardin et d'herbe fraîche, est déjà celle de la légende.

Universel, Alexis Curvers l'est par ses thèmes: l'homme déraciné à la recherche de son identité et de son âme, la religion, ferment d'angoisse et d'extase, l'art qui seul, peut-être, justifie la vie. Ses personnages croient à la 'puissance cachée des paroles'. Et c'est pourquoi, peut-être, ils vivent comme dans l'attente d'une révélation, percevant, à travers les événements les plus ordinaires, une part infime de ce mystère qui est lié à toute existence.

Quand, en 1937, paraît son premier roman, *Bourg-le-Rond*, écrit en collaboration avec Jean Sarrazin (Jean Hubaux de son vrai nom), Alexis Curvers a trente et un ans. Il est professeur et a déjà enseigné, notamment au Lycée grec d'Alexandrie. Depuis cinq ans, il est le mari de Marie Delcourt.



ALEXIS CURVERS À SA TABLE DE TRAVAIL.
(Collection et Photo Francis Niffle, Liège).

Œuvre satirique, *Bourg-le-Rond* est bâti autour d'un faux miracle et de l'usage qu'en font des hommes d'affaires et des commerçants avisés. Comment le souvenir d'une divinité celte a donné naissance à une sainte populaire, et comment cette 'sainte' devient un moyen de pression et un 'filon' à exploiter. Dans ce monde des illusions parfois plus ou moins consenties, chacun finira par être un peu dupe, depuis le jeune vicaire vaniteux, trop pressé de restaurer un culte tombé en désuétude, jusqu'aux enfants hallucinés, objets du miracle. Pour peindre cette sorte de folie collective, les auteurs usent souvent d'un humour acerbe, quelques mots wallons de-ci de-là. À l'heure où la littérature de notre Wallonie se cherche des racines, il serait bon de se souvenir de *Bourg-le-Rond.*

Printemps chez des ombres est d'une tout autre facture. Paru deux ans plus tard, à la veille de la guerre, c'est le roman de la jeunesse qui s'achève. Pourquoi une si déchirante mélancolie dans cette œuvre dont les héros sont surtout des adolescents? On y trouve les malentendus de la vie, la tendresse toujours maladroite, l'existence quotidienne impitoyablement mesquine où seule la flambée de l'amour met quelques couleurs. La vraie vie est absente, la vraie vie est ailleurs. Les héros rêvent de départ. Mais le désir de changer de lieu se confond avec le désir de changer d'âme. À l'aube de leur vie, on dirait que ces personnages portent plus de désillusions que d'espérances. Yvonne, morte par 'erreur', victime d'un phantasme amoureux, est à peine plus démunie que ses frères emportés vers leur destin, sans doute bientôt 'récupérés' et

condamnés à vivre comme 'tout le monde'. Pendant la guerre paraît *La Famille Passager*. Alexis Curvers y a rassemblé des contes et des études sur le théâtre classique. Il termine par des *Notes sur l'art du roman*, où l'on peut lire: 'Ne prévoyez que l'imprévu. Le destin seul est maître. Envers tout autre que lui, le créateur est libre.'
Entre deux anges, écrit dans les années 40, ne sera publié qu'en 1955. Prix Audace, ces chroniques qui tiennent du conte fantastique, peignent l'artiste en proie à ses contradictions, écoutant, sans stupeur, la conversation des anges, surprenant les conciliabules des Sibylles, traversant les horreurs de la guerre. Beaucoup de fantaisie alliée à une vraie profondeur dans ce livre qui annonce déjà *Tempo di Roma*.

On doit aussi à Alexis Curvers un drame satirique, *Ce Vieil Œdipe*, créé au Rideau de Bruxelles en 1947 et un recueil de poèmes : *Cahier de poésies*. Mais son chef-d'œuvre est sans conteste *Tempo di Roma*. Paru en 1957, après avoir été refusé par une douzaine d'éditeurs, ce roman magistral s'imposa, d'emblée, auprès du public et reçut bientôt le Prix Sainte-Beuve. Ce livre enferme une multitude de sujets, tout un univers de 'faits', de passions, de sentiments, une 'expérience' au sens noble du terme, une 'somme'. L'histoire de Jimmy, ce jeune homme du Nord amoureux de Rome, forme avant tout un roman picaresque, riche en rebondissements, en imprévus, mais c'est aussi, sous le couvert de l'humour et avec un ton qui atteint parfois à la plus merveilleuse désinvolture, une méditation sur la vie, la civilisation, l'homme. La vraie beauté fait peur, comme l'amour véritable, comme l'art ou la bonté réels, comme tout ce qui dépasse le médiocre. 'Le néant ne gêne personne', pense Jimmy, 'tandis que toute création contrevient à l'égalité et cause un scandale permanent.' De ce 'scandale', Alexis Curvers n'a été que trop conscient. Il faut arracher l'œuvre d'art au néant, se battre contre des empêchements qui ressemblent quelquefois au diable. De cette lutte épuisante et passionnée l'œuvre naît, et parfois la beauté. Dans *Tempo di Roma* on trouve un curieux mélange d'optimisme et de mélancolie, de grande amertume et d'espoir toujours renaissant. Les héros d'Alexis Curvers sont volontiers 'en marge'. Les adolescents déchirés de *Printemps chez des ombres*, le vieil original ou la petite institutrice de *Bourg-le-Rond*, Jimmy ou Sir Craven dans *Tempo di Roma*, sont des êtres dont le destin semble à jamais indécis, égarés dans un monde qui ne s'accorde pas à leur univers intérieur. Une sorte de 'grâce' pourtant les préserve du désespoir. Tant qu'ils échappent à la mort, ils ne cessent de repartir à l'assaut de leur rêve, même si ce rêve reste ambigu et, plutôt que de se rapprocher, s'éloigne toujours quels que soient les efforts déployés pour l'atteindre.

En 1960, Alexis Curvers reçoit le prix littéraire Pierre de Monaco pour l'ensemble de son œuvre. En 1962, *Tempo di Roma* est adapté pour le cinéma, et porté à l'écran, sans grand bonheur, hélas! par Denis de La Patellière. Dès cette époque, et bien qu'il ait sur le métier un immense roman toujours inachevé aujourd'hui: *Les Détours obscurs* et un roman d'anticipation: *La Gloire de l'Olive*, Alexis Curvers se détourne un peu de la création romanesque et s'attache davantage à l'essai. *Pie XII, le pape outragé* apparaît comme un pamphlet, le 'journal d'une indignation'.
À la fin de 1967, dans le livre *Prénoms* qui réunit des textes de divers écrivains, il publie une longue et admirable nouvelle: *Jean*, dont le sujet est à la fois planté dans nos préoccupations contemporaines et éternel comme une quête métaphysique. Un groupe d'amis en 'promenade' dans le Sinaï sont surpris par la guerre. Égarés, ils suivent des gazelles qui, se dirigeant vers un point d'eau, les amènent jusqu'à un couvent oublié où des moines vivent hors du temps: le couvent des deux saints Jean. Les visiteurs s'aperçoivent vite que ce lieu privilégié est habité par une querelle. De saint Jean l'Évangéliste et de saint Jean-Baptiste, qui faut-il suivre? Un jeune moine tentera d'aller chercher la réponse dans le monde, entreprenant un périple qui le mènera à Ravenne, à Gand, à Colmar, à

Liège, s'attardant en chaque lieu devant une œuvre d'art qui pourrait en elle enfermer une parcelle de la réponse. On le voit, la religion est source d'inspiration pour Alexis Curvers, bien qu'il soit difficile de le considérer comme un écrivain 'catholique'. Plutôt un alchimiste moderne cherchant sans désemparer, à travers la religion comme à travers l'art et la vie, l'or des mots et de la pensée.

Actuellement, il reste l'homme aux mille projets, aux armoires débordant de papiers noircis, aux cahiers bourrés de notes. En chantier, un essai sur la fin de l'Empire romain: *Les Grands Barbares blancs*; une *Vie de saint Alexis*, et une (ou plusieurs) étude sur l'*Agneau mystique* de Van Eyck.

Irène STECYK

Maurice Carême

Maurice Carême est né à Wavre, 'dans la fraîche rue des Fontaines' (*Nouveau Florilège poétique*, 1976), le 12 mai 1899. En plagiant l'autoportrait de Maeterlinck, on pourrait dire que c'est là le seul événement extraordinaire à noter dans la biographie du poète. Instituteur à dix-neuf ans et poète à vingt, il renonça un jour (en 1943) à sa première vocation pour s'abandonner tout entier à la seconde. Entre-temps (1924), il avait épousé Caprine qui allait être, sans désemparer, sa compagne, sa muse et sa collaboratrice, toujours attentive et souriante.

Si elle s'est tout naturellement ouverte sur des succès relatifs (*63 illustrations pour un jeu de l'oie, Hôtel bourgeois, Chansons pour Caprine*) à une époque où la simplicité poétique était, sans sympathie, qualifiée de naïve, la carrière littéraire de Maurice Carême n'a pas tardé à prendre un essor remarquable, dès la parution du recueil *Mère* (1935). Certes, l'écrivain avait déjà connu des consécrations officielles (Prix Verhaeren en 1927), mais avec *Mère*, il renonçait définitivement à la tentation surréaliste, et il trouvait, ce faisant, au-delà des jurys littéraires, un public éternellement jeune dans son renouvellement, un public qu'il ne devait jamais décevoir.

L'expression frémissante de la tendresse portée à l'image de sa mère par le poète de trente ans n'était pas, en vérité, destinée à l'enfance. Ne la voyait-on pas, de poème en poème, s'élaborer sur les thèmes du souvenir et du regret, dans le cœur d'un homme à qui la maturité faisait un peu peur?

Il fut un temps, ma mère, où un épi de blé,
Une bergeronnette, une fleur d'églantier
Rendait l'heure rieuse comme une faïence.

Mais je ne savais pas que ta simple présence
Faisait chanter l'oiseau, dorait l'épi de blé,
Entrouvrait doucement l'églantine au soleil.

Et maintenant j'ai peur des minutes obscures
Qui montent du silence en sandales pareilles
Et troublent sous mes yeux les boissons les plus pures.

Mais, pour communiquer son affection, son étonnement, sa détresse, son enthousiasme ou son amour, Maurice Carême avait su choisir des mots, en apparence les plus banals, qui semblaient n'accéder au statut poétique que, précisément, par le miracle de la simplicité:

Tu es belle, ma mère,
Comme un pain de froment
Et dans tes yeux d'enfant,
Le monde tient à l'aise.
[...]
Tu sens bon la lavande,
La cannelle et le lait;
Ton cœur candide et frais
Parfume la maison.

Chez lui, le langage a toujours été poésie avant que la poésie ne devienne langage. Et l'on

Liège, s'attardant en chaque lieu devant une œuvre d'art qui pourrait en elle enfermer une parcelle de la réponse. On le voit, la religion est source d'inspiration pour Alexis Curvers, bien qu'il soit difficile de le considérer comme un écrivain 'catholique'. Plutôt un alchimiste moderne cherchant sans désemparer, à travers la religion comme à travers l'art et la vie, l'or des mots et de la pensée.

Actuellement, il reste l'homme aux mille projets, aux armoires débordant de papiers noircis, aux cahiers bourrés de notes. En chantier, un essai sur la fin de l'Empire romain: *Les Grands Barbares blancs*; une *Vie de saint Alexis*, et une (ou plusieurs) étude sur l'*Agneau mystique* de Van Eyck.

Irène STECYK

Maurice Carême

Maurice Carême est né à Wavre, 'dans la fraîche rue des Fontaines' (*Nouveau Florilège poétique*, 1976), le 12 mai 1899. En plagiant l'autoportrait de Maeterlinck, on pourrait dire que c'est là le seul événement extraordinaire à noter dans la biographie du poète. Instituteur à dix-neuf ans et poète à vingt, il renonça un jour (en 1943) à sa première vocation pour s'abandonner tout entier à la seconde. Entre-temps (1924), il avait épousé Caprine qui allait être, sans désemparer, sa compagne, sa muse et sa collaboratrice, toujours attentive et souriante.

Si elle s'est tout naturellement ouverte sur des succès relatifs (*63 illustrations pour un jeu de l'oie, Hôtel bourgeois, Chansons pour Caprine*) à une époque où la simplicité poétique était, sans sympathie, qualifiée de naïve, la carrière littéraire de Maurice Carême n'a pas tardé à prendre un essor remarquable, dès la parution du recueil *Mère* (1935). Certes, l'écrivain avait déjà connu des consécrations officielles (Prix Verhaeren en 1927), mais avec *Mère*, il renonçait définitivement à la tentation surréaliste, et il trouvait, ce faisant, au-delà des jurys littéraires, un public éternellement jeune dans son renouvellement, un public qu'il ne devait jamais décevoir.

L'expression frémissante de la tendresse portée à l'image de sa mère par le poète de trente ans n'était pas, en vérité, destinée à l'enfance. Ne la voyait-on pas, de poème en poème, s'élaborer sur les thèmes du souvenir et du regret, dans le cœur d'un homme à qui la maturité faisait un peu peur?

Il fut un temps, ma mère, où un épi de blé,
Une bergeronnette, une fleur d'églantier
Rendait l'heure rieuse comme une faïence.

Mais je ne savais pas que ta simple présence
Faisait chanter l'oiseau, dorait l'épi de blé,
Entrouvrait doucement l'églantine au soleil.

Et maintenant j'ai peur des minutes obscures
Qui montent du silence en sandales pareilles
Et troublent sous mes yeux les boissons les plus pures.

Mais, pour communiquer son affection, son étonnement, sa détresse, son enthousiasme ou son amour, Maurice Carême avait su choisir des mots, en apparence les plus banals, qui semblaient n'accéder au statut poétique que, précisément, par le miracle de la simplicité:

Tu es belle, ma mère,
Comme un pain de froment
Et dans tes yeux d'enfant,
Le monde tient à l'aise.
[...]
Tu sens bon la lavande,
La cannelle et le lait;
Ton cœur candide et frais
Parfume la maison.

Chez lui, le langage a toujours été poésie avant que la poésie ne devienne langage. Et l'on

comprend bien pourquoi les enfants se sont reconnus dans cette littérature qui est dépassement de soi-même, mais dépassement accessible aux plus humbles. Pour se soumettre à cet art poétique, modeste en apparence, il suffit d'aimer...

Bien plus tard, Carême s'est expliqué sur son œuvre:

Je ne dis que ce qui est doux,
Je ne dis que ce qui est bon.
Dieu ne me fit pas d'autre don
Que celui d'un simple biniou.

et il a tracé lui-même les limites de son ambition:

Mais importe-t-il après tout
Que le chant naïf du coucou
Meure aussitôt qu'il est lancé!
Il monte, n'est-ce pas assez?

(*En sourdine*, 1964)

Chemin faisant, le poète a précisé son art en l'affinant au plan de la forme et en le conduisant dans deux directions parallèles.

L'enfant l'avait choisi, et Carême ne pouvait le décevoir. Il lui a donc donné le meilleur de sa fantaisie et de sa spontanéité verbale dans *La lanterne magique* (1947), *Volière* (1953), *Le voleur d'étincelles* (1956), *Pigeon vole* (1958), *La cage aux grillons* (1959), *La grange bleue* (1961), *Pomme de reinette* (1962), *Pierres de lune* (1966), *À cloche-pied* (1968), *L'Arlequin* (1970), *Le moulin de papier* (1973) et, en 1976, dans les *Poèmes pour petits enfants,* textes anciens ou récents choisis pour Hachette par le poète lui-même.
Là se rencontrent les vers les plus naïfs des comptines:

Et zou et zi et zon.
Ma sœur et le mouton,
L'abeille et le grillon,
La table et le clairon,
La chienne et mon tonton,
Et zou et zi et zon,
Tout le monde en prison.

MAURICE CARÊME EN COMPAGNIE DE SA FEMME ET INSPIRATRICE, CAPRINE. *Collection Jacques De Caluwé, Liège.*

aussi souvent qu'un imaginaire — au demeurant assez traditionnel — transcendé par le rêve:

Le chat ouvrit les yeux,
Le soleil y entra.
Le chat ferma les yeux,
Le soleil y resta.
Voilà pourquoi, le soir
Quand le chat se réveille,
J'aperçois dans le noir
Deux morceaux de soleil.

Mais on ne peut réduire à cet aspect, le plus original et le plus unanimement apprécié de son œuvre, la production de Maurice Carême. En même temps qu'il répandait en reflets de kaléidoscope ces étincelles magiques ou cette 'farine de lune', le poète ciselait avec le plus grand soin d'autres témoignages de ses amours ou de ses fantasmes d'un moment.

L'Amour, avec la majuscule, était déjà présent dans les premiers recueils; on le retrouve affermi, mûri sans s'être essoufflé, repensé sans s'être désincarné, dans *Femme* (1946) ou dans *La Bien-Aimée* (1965):

Femme que j'ai choisie entre toutes les femmes
Pour la couleur naïve et fine de ton âme, [...]
Quand tu me tends la bouche ainsi qu'une églantine
Offerte sans un mot par des mains enfantines,
Je ne sais plus ce que je suis: lumière, odeur
Et j'ai besoin pour ne pas pleurer de bonheur
De te serrer jusqu'à ce que nos deux poitrines
Retrouvent peu à peu le rythme égal et lent
De vagues balancées par le même océan.

(Femme)

Lorsque ta main est dans ma main,
Sais-je bien, tant je t'aime,
Si Dieu, oui, Dieu lui-même,
Te distingue encor de moi-même.

(La Bien-Aimée)

Ailleurs, on surprend le poète à chanter son Brabant natal, lié au souvenir du père, où il se plaît à reconnaître une double attirance culturelle:

Brabant de cœur wallon, au visage latin,
Mais à l'âme tournée vers le Nord légendaire

(*La Maison blanche*, 1949)

Peut-être faut-il chercher là les sources des *Petites légendes* (1949), des poèmes sur la *Mer du Nord* (1971) ou des évocations plus graves ou plus mystiques d'*Heure de grâce* (1957), d'*Entre deux mondes* (1970), de l'*Almanach du ciel* (1973) ou des *Complaintes* (1975):

La mer ici n'est à personne, [...]
Elle oublie, paisible flamande
Cajolée par le vent du Nord,
Qu'elle a des marées, des légendes
Et des marins dans tous les ports.

(Mer du Nord)

Mais, là encore, toute tentative destinée à reconnaître un message précis au-delà du jeu poétique se révèle le plus souvent illusoire. 'Tel qu'en lui-même enfin'..., Maurice Carême apparaît bien semblable au portrait de lui-même qu'il avait esquissé dans *Le Voleur d'étincelles:*

À dire que l'abeille est blonde,
Je fais étinceler le temps;
À dire que la lune monte,
Je fais s'émerveiller les faons;
À dire que la balle est ronde,
J'emplis le val de cris d'enfants.
À dire tout si simplement,
Je vous mène vers d'autres mondes
Où l'étoile qui va filant
Devient grillon caché dans l'ombre.
Mes mots sont plus blancs que du pain
Et, tremblant comme une colombe,
Le ciel vient manger dans ma main.

Un peu injustement estompés par son œuvre poétique, les quelque dix romans ou recueils de contes de Maurice Carême promènent le lecteur du réalisme (*Le Martyre d'un supporter*, 1928) à l'irréalisme (*Un trou dans la tête*, 1964) en passant par un même goût poétique pour la fantaisie (*Le Royaume des fleurs*, 1934; *Contes pour Caprine*, 1948; *La passagère invisible*, 1950; *Du temps où les bêtes parlaient*, 1966).

Puisqu'il était poète et magicien, on croyait Carême immortel. La mort (1978) a su nous détromper, mais, comme respectueuse des visions du poète, elle l'a ravi tout en douceur à notre admiration, lui qui était devenu

[...] pareil à ces épis trop lourds
Qui, gonflés de soleil, retombent vers la terre.

(Le Voleur d'étincelles)

Jacques DE CALUWÉ

Simenon
MAIGRET
LE BLANC À LUNETTES
PASSAGER DU POLARLYS
FOU BERGERAC
CHEZ LES FLAMANDS
LES 13 MYSTÈRES
LA DANSEUSE DU GAI-MOULIN
LE CHIEN JAUNE
LE PENDU DE SAINT-PHOLIEN
PIETR LE LETTON
LE 1ER HOMME
RENDEZ-VOUS DE TERRE-NEUVAS
LA NUIT DU CARREFOUR
LIBERTY BAR
MAIGRET
© Look Magazine, New York.

Georges Simenon et son milieu natal

Où que j'aille, je marche dans mon enfance.
CHARLES PLISNIER.

Le chiffre 13 a-t-il porté bonheur à Georges Simenon? On l'imaginerait volontiers en se rappelant qu'il est né un 13 février (en 1903) d'une mère qui était la cadette de 13 enfants. Mais là s'arrêterait du nombre fatidique l'influence secrète... Car rien dans le milieu de Simenon, ni dans son enfance, qui fut des plus banales, ne le prédestinait à une fortune littéraire hors du commun.

Sa famille appartient à la petite bourgeoisie honnête et travailleuse de Liège. Le père, Désiré Simenon, est employé dans une Compagnie d'assurances. La mère, Henriette Brull, avant la naissance de ses enfants (elle aura un second fils, Christian, en 1906) a travaillé comme vendeuse au grand magasin l'*Innovation;* lorsque le ménage s'installera en 1911 dans une maison de la rue de la Loi, elle prendra des pensionnaires, presque toujours des étudiants étrangers. Le petit Georges fait ses classes primaires à l'Institut Saint-André, chez les Frères, dans le même quartier d'Outre-Meuse. Il les achève en juillet 1914, obtenant 293,5 points sur 315. Il sera moins brillant chez les Jésuites. L'éventail de ses notes le montre très bon en français, faible ou insuffisant en flamand, moyen dans les autres branches. Après une 6e latine au collège Saint-Louis, il passe en 5e moderne au collège Saint-Servais. L'ancien enfant de chœur de l'Hôpital de Bavière, promis à la prêtrise, rêve maintenant de devenir officier. C'est que, pendant l'été de 1915, une adolescente dégourdie, élève d'une institution privée, a éveillé ses premiers émois sous les taillis du village d'Embourg, où il passe ses vacances près de Liège. Dans l'atmosphère trouble de l'occupation allemande, la neige se ternit peu à peu... Vexations, tricheries, 'sorties'. Le goût naissant de la liberté n'explique toutefois pas entièrement que Georges Simenon abandonne le collège, le 20 juin 1918, avant les derniers examens de la 3e moderne-scientifique. Il vient d'apprendre par le médecin de famille que son père est gravement atteint d'une maladie de cœur: le jeune homme impécunieux a compris qu'il doit se préparer à gagner sa vie. Ce qu'il fait au moment où éclate l'armistice.

Tout cela, on peut le voir par transparence dans *Pedigree,* l'œuvre devenue fameuse, que Simenon écrira pendant la seconde guerre mondiale. Avec ce livre s'achève l'éducation sentimentale de Roger Mamelin, son double. Commence alors la carrière de Georges Simenon. Plus précisément de Georges Sim.
Un emploi de rédacteur à la *Gazette de Liège,* où il est engagé en janvier 1919, l'aide à découvrir sa voie: le journalisme, qu'il pratiquera encore, sous la forme de reportages, longtemps après que sa réputation de romancier se sera établie. Chargé de la chronique locale, Georges Sim entre en contact avec un monde nouveau pour lui: les commissariats de police, l'édilité communale, les théâtres, les conférences et même, en ce début d'après-guerre, les personnalités célèbres, hôtes de la Cité Ardente. On lui confie à sa demande un billet quotidien, mélange de satire et de fantaisie, *Hors du poulailler,* qu'il signe 'Monsieur le Coq'. Quelques aventures — une polémique, un canular — animent les longs mois passés au service du journal conservateur et que n'interrompt même pas le service militaire accompli à Liège. Simenon collabore aussi à d'autres publications. D'abord à la feuille bimensuelle *Noss' Pèron* où il donne, dans les cinq premiers numéros, une *Lettre à une petite bourgeoise,* série qu'il inaugure, le 24 octobre 1920,

CARTE POSTALE *représentant Georges Simenon, à la veille de la guerre 1914-1918, dans le rôle du tambour-major au cours d'une pièce de patronage. La carte a été envoyée par l'enfant à l'une de ses tantes, religieuse ursuline. Collection Fonds Simenon, Université de Liège (Photo Francis Niffle, Liège).*

en admonestant une jeune maman qui a giflé son bambin parce qu'il avait parlé wallon, 'ce rude dialecte qui cadre si bien avec notre caractère'. Ensuite, à la *Revue sincère* de Bruxelles qui l'accueille en 1922, au moment de son départ pour Paris.

Sa vocation d'écrivain se confirme. En 1921, il s'est risqué à publier *Au Pont-des-Arches,* un petit roman humoristique de mœurs liégeoises où il est notamment question d'un pharmacien nommé Planquet et du lancement de pilules purgatives pour pigeons... Est-ce la fringale de lire qui a poussé Simenon à écrire à son tour? Dès son âge d'écolier, il a fréquenté la Bibliothèque Centrale de la rue des Chiroux où le doux poète wallon Joseph Vrindts a consenti à lui ouvrir trois carnets d'emprunt: l'un à son nom, les deux autres attribués à son père et à son frère. Quand le jeune garçon choisit un roman qui-n'est-pas-de-son-âge, le papa Vrindts acquiesce en ajoutant: 'Celui-là, fils, nous l'inscrirons au carnet de ton père'. Simenon dévore ainsi, après tous les Dumas, Gogol et Dostoïevski dont parlent chez lui les étudiants russes, Dickens, Balzac, Conrad...

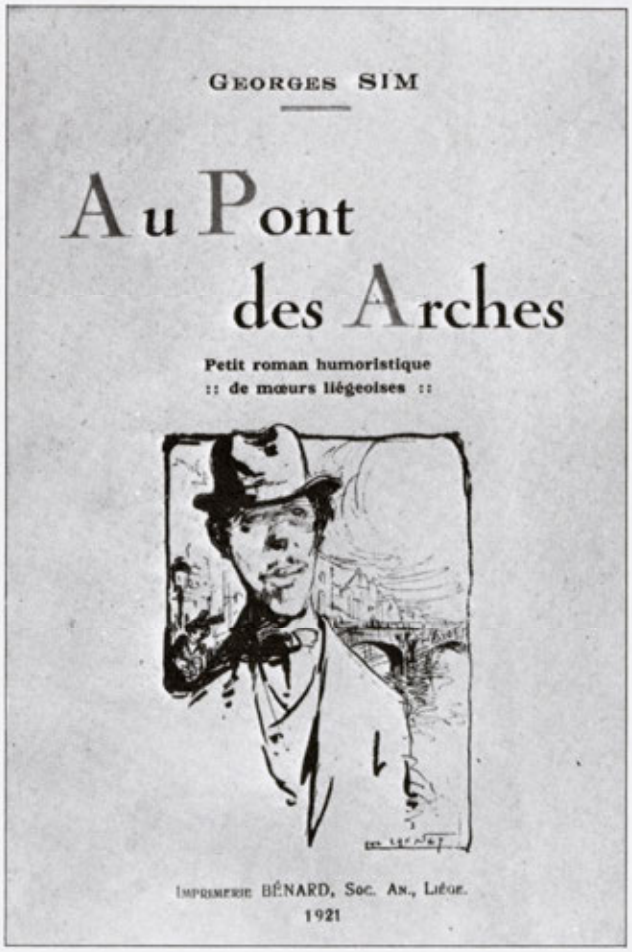
Si intégré que soit à la vie liégeoise, ce journaliste de moins de vingt ans, il sent bientôt qu'il doit s'en détacher sous peine de n'être qu'un écrivain local ou régional. D'autant mieux que Régine Renchon, jeune peintre qui va devenir sa femme, entend s'installer à Paris. Le 11 décembre 1922, il quitte Liège. Il n'y reviendra que de loin en loin et pour de brefs séjours, le dernier à la mort de sa mère, en décembre 1970.

À Paris, une vie besogneuse l'attend. Travaux de secrétariat, tout en sacrifiant à la littérature alimentaire: celle des contes légers — il en écrira un bon millier — destinés à des revues galantes; celle des romans d'aventures, des romans sentimentaux, policiers, voire licencieux — un peu plus de 200 titres — que le succès consacre sous dix-sept pseudonymes différents dans des collections à bon marché. Un jour — c'est dans *Le Train de nuit* —, apparaît un personnage dont on reparlera: pour l'instant, le commissaire Maigret n'est encore qu'une utilité. Nous sommes en 1930. Tandis que Georges Sim, Christian Brulls, Jean du Perry, Gom Gut et *tutti quanti* s'apprêtent à déposer la plume, surgit enfin le vrai Simenon. Il s'est fait la main pendant plusieurs années, essayant en secret ses pouvoirs réels en marge d'une production forcenée qui l'a, du moins, rendu indépendant en lui permettant de vivre de sa plume.

À travers la province française et les pays voisins qu'il a découverts en sillonnant rivières et canaux, Simenon voyage avec sa machine à écrire. Si la quantité a cédé devant la qualité, la production reste très abondante. En 1931, sortent les premiers titres qui seront repris dans les *Œuvres complètes: Le Relais d'Alsace,* qui appartient à la série dite psychologique, et pas moins de onze Maigret (son éditeur Fayard est exigeant!), à commencer par *Pietr-le-Letton,* composé en Hollande, à Delfzijl où s'élève aujourd'hui la statue du célèbre commissaire.

GEORGES SIMENON *à l'époque de la 'Gazette de Liège'. Collection Fonds Simenon, Université de Liège (Photo Francis Niffle, Liège).*

PAGE-TITRE DU PREMIER ROMAN DE SIMENON *illustré par trois de ses amis liégeois:* LAFNET, LAMBERT *et* COULON. *Collection Rita Lejeune (Photo Francis Niffle, Liège).*



Ce qu'on pourrait appeler l'usine Simenon va fonctionner sans arrêt, avec régularité, au rythme d'une moyenne annuelle de cinq à six livres jusqu'en 1960. Le régime de création s'est à peine ralenti quand Simenon décide, en 1972, de renoncer au roman en même temps qu'il renonce au cadre aménagé pour son train de vie exceptionnel. Près d'un demi-siècle se sera alors écoulé, qui aura vu Simenon voyager autour du monde, quitter l'Europe pour un séjour de dix ans (1945-1955) en divers points du Canada et des États-Unis, revenir en France, s'installer définitivement en Suisse à partir de 1957, à Echandens, à Épalinges, enfin à Lausanne où, aujourd'hui, dans la petite maison rose au cèdre géant, le romancier le plus traduit du siècle décante devant son magnétophone les impressions du présent et les souvenirs du passé. D'un passé aux multiples aspects que nous ne pouvons explorer davantage ici.

LE QUAI DES ORFÈVRES *d'où est sorti Maigret. Collection Fonds Simenon, Université de Liège. Copyright Syema, Paris (Reproduction Francis Niffle, Liège).*

Il ne viendra à l'idée de personne de faire de Simenon un romancier liégeois — encore moins un romancier 'belge'. Son destin littéraire est celui d'un écrivain international, lié, comme l'a bien noté Gilbert Sigaux, à 'une esthétique romanesque internationale'.

Pourtant, point de Simenon tel que nous l'avons, sans Liège. Les vingt premières années ont conditionné chez lui les profondeurs de l'être. N'a-t-il pas répété maintes fois que c'est durant ces années-là que se forme la personnalité? 'Ce que vous n'avez pas absorbé à dix-huit ans' — déclare-t-il à Parinaud —, 'vous ne l'absorberez plus. C'est fini. Vous allez pouvoir développer ce que vous avez absorbé. Vous allez pouvoir en faire quelque chose ou ne rien en faire du tout. Mais vous avez fini le temps d'absorption et, le reste de votre vie, vous resterez par conséquent esclave de votre enfance et de votre première adolescence'.

Déceler l'influence des années liégeoises dans

les romans et nouvelles signées par Georges Simenon, est-ce possible?

Commençons par isoler — c'est le plus facile — les œuvres nommément inspirées par Liège, c'est-à-dire situées à Liège. Elles ne sont pas nombreuses.

Le Pendu de Saint-Pholien (1931), écrit dans l'été 1930 à bord de *L'Ostrogoth,* est l'un des premiers Maigret. Cette histoire policière, dont l'intrigue nous conduit en France, en Belgique et en Allemagne, est greffée sur une expérience de jeunesse: les séances de *La caque* qui réunissaient dans un grenier d'Outre-Meuse, les *Compagnons de l'Apocalypse,* petit groupe de jeunes artistes et intellectuels plus ou moins anarchisants. Le personnage de Jef Lombard, porte-parole de l'auteur, évoque les séances de surexcitation et d'orgie qui amenèrent le suicide du petit Klein — qu'on trouva effectivement pendu, un matin de mars 1922, à l'entrée de l'église Saint-Pholien, paroisse voisine de celle où habitait Simenon.
Contemporain du précédent dans la série des Maigret, *La Danseuse du Gai-Moulin* (1931) est le premier roman qui soit vraiment d'atmosphère liégeoise. C'est l'histoire d'un crime commis dans une boîte de nuit de la rue du Pot-d'Or que fréquentent deux jeunes Liégeois, René Delfosse et Jean Chabot, attirés par la présence de la 'danseuse' Adèle. Chabot a presque dix-sept ans, il habite rue de la Loi où sa mère tient une pension d'étudiants; son père, employé comptable, souffre du cœur... Les recoupements avec le monde évoqué dans *Pedigree* sont trop évidents pour qu'on y insiste.
L'authenticité est plus poussée encore dans *Les Trois Crimes de mes amis* (1938). À travers le dédale des mobiles qui ont transformé en meurtriers Hyacinthe Danse, libraire devenu directeur de la feuille de chantage *Nanesse* et Ferdinand Deblauwe, journaliste à *La Meuse,* le roman ressortit plutôt à l'autobiographie et au reportage. Le Liège de la fin de l'occupation allemande et des lendemains de l'armistice y est décrit avec ses cafés, ses théâtres, ses salles de rédaction et, surtout, 'l'ambiance veule et désespérée' qui régnait dans une certaine jeunesse que le *je* de Simenon marque du sceau d'un témoignage vécu. Une valeur documentaire réelle s'attache à de nombreuses pages, celles, entre autres, dictées par le souvenir de *La Caque* ou du cabaret *L'Âne rouge* de la rue Sur-la-Fontaine.
Avec *L'Âne rouge* (1933), précisément, nous entrons dans les romans à substrat liégeois. L'action se passe à Nantes. Le Jean Chabot de *La Danseuse du Gai-Moulin* s'est mué en Jean Cholet, journaliste au quotidien *La Gazette de Nantes* et client du bar qui donne son nom au livre. Le récit débute au lendemain d'un scandale que Cholet a provoqué en poursuivant, ivre, une danseuse sur la scène du Trianon, pendant la revue qu'on y joue. Il suffit de lire le chapitre II des *Trois crimes de mes amis* où Simenon raconte cette aventure de ses 'seize ans et quelques mois' survenue au Trianon, le théâtre du boulevard de la Sauvenière, pour comprendre que Nantes, ici, c'est Liège, que Speelman, le confrère qui a saoûlé Cholet, c'est Deblauwe, que le directeur barbu de la *Gazette de Nantes,* M. Dehourceau, est la réplique du directeur de *La Gazette de Liège,* M. Demarteau, barbu lui aussi, avec 'le même nez en fraise'. Quant à la mère et au père du fils dissipé, ils transposent par anticipation Élise et Désiré de *Pedigree.*

Partiellement liégeois est *Crime impuni* (1954) dont les premiers chapitres se déroulent à Liège, dans la maison de la rue de la Loi. M^me^ Lange y a pour locataires des étudiants étrangers: deux Polonais, un Roumain et cette plantureuse Caucasienne, M^elle^ Lola — qui a valu quelques déboires à l'auteur de *Pedigree* lors du procès Chaumont en 1952... Simenon utilise ici les souvenirs de la pension que tenait sa mère, sans oublier d'emprunter à celle-ci quelques faits et gestes qu'il endosse à M^me^ Lange.

Ce sont d'autres souvenirs de famille qui sous-tendent *Chez Krull* (1939) qui doit, à une lettre près, de ne pas s'appeler *Chez Brull,* nom

porté par la branche maternelle de Simenon. Liège n'est pas citée, ni le faubourg de Coronmeuse, que l'on identifie pourtant par l'indication de la rue Saint-Léonard et du quai du même nom, proche le canal Liège-Maastricht. C'est dans ce décor que vont évoluer les personnages du roman, à commencer par Tante Maria, *id est* Maria Brull (1865-1955), sœur aînée de la mère de Simenon, et Cornélius Krull, *id est* Gilles Croissant, vannier de son état dans le roman comme dans la vie, vieillard taciturne beaucoup plus âgé que sa femme, qui 'avec sa belle barbe blanche ressemblait à une statue de saint Joseph' dit le roman; 'portant une longue barbe blanche comme les saints des vitraux, [qui] travaillait l'osier dans une petite pièce obscure donnant sur la cour et confectionnait des paniers pour les mariniers', lit-on dans *Lettre à ma mère* qui, pour les deux derniers détails, rejoint également le roman. L'épicerie Krull — ou Brull puisqu'elle a existé sous ce nom — a pour clientèle les bateliers dont les péniches amarrées au quai Saint-Léonard, à une cinquantaine de mètres d'un terminus de tramway, sont proches d' 'une sorte de terrain vague ou de champ des manœuvres encombré d'une longue construction rouge qui était le tir militaire'. Tout cela, les Liégeois nés dans le premier quart du siècle le revoient à leur tour. Ne quittons pas les Brull sans ajouter qu'une branche de la famille vivait à Neroeteren, près de Maaseik, là où se situe *La Maison du canal* (1933); le lien ne s'établit ici que par la présence du cousin limbourgeois dans la troisième partie de *Pedigree*.

Un autre aspect de l'enfance de Simenon transparaît dans *Le Témoignage de l'enfant de chœur* (1947) qu'avait précédé une nouvelle, *Le Matin des trois absoutes* (1940), recueillie dans *Le Bateau d'Émile* (1963): l'époque où le petit Georges allait servir la messe de 6 heures à la chapelle de l'Hôpital de Bavière, courant dans les rues désertes où il craignait toujours d'être poursuivi par un inconnu. La seule référence à la place du Congrès et au quartier environnant rend superflue toute autre précision de localisation. Même référence au même quartier dans *La Rue aux trois poussins* (1941) qui fait suite aux *Trois absoutes* dans le même recueil. Le nom de Liège n'a pas besoin d'être cité pour qu'on se sente, grâce à des détails qui ne trompent pas, dans le milieu des Simenon.

Ce serait peu de chose que l'empreinte liégeoise chez le père de Maigret si elle se limitait à ces quelques œuvres. Mais il y a encore, il y a surtout *Pedigree*, daté de 1943 et publié en 1948.
On connaît les circonstances de la composition de ce livre. Simenon les a rappelées lui-même en tête de l'édition expurgée de 1958 (les tribunaux belges avaient fait droit aux plaintes de certaines personnes décrites dans l'ouvrage sous des traits jugés offensants):

> En 1941, alors que je me trouvais replié à Fontenay-le-Comte, un médecin, sur la foi d'une radiographie suspecte, m'annonça que j'avais au plus deux ans à vivre et me condamna à l'inaction à peu près complète.
> Je n'avais encore qu'un seul fils, âgé de deux ans, et j'ai pensé que, devenu grand, il ne saurait presque rien de son père ni de sa famille paternelle.
> Pour remplir en partie cette lacune, j'achetai trois cahiers reliés de carton marbré et, renonçant à mon habituelle machine à écrire, je commençai à raconter, à la première personne, sous forme de lettre au grand garçon qui me lirait un jour, des anecdotes de mon enfance.
> J'étais en correspondance suivie avec André Gide. Sa curiosité fut piquée. Une centaine de pages étaient écrites quand il manifesta le désir de les lire.
> La lettre que Gide n'allait pas tarder à m'envoyer fut, en somme, le point de départ de *Pedigree*. Il m'y conseillait, même si mon intention restait de ne m'adresser qu'à mon fils, de reprendre mon écrit, non plus à la première personne mais, afin de lui donner plus de vie, à la troisième, et de l'écrire à la machine à la façon de mes romans.

Les pages abandonnées de la première version furent publiées, en 1945, sous le titre de *Je me souviens*. Inutile d'ajouter qu'elles forment, pour 'contrôler' la première partie de *Pedigree*, une manière de test de vérité.
Pedigree est très différent des autres romans de Simenon. D'abord par sa longueur (516

LA MÈRE DE SIMENON, *'Elise' dans Pedigrée. Copyright* SCOPE U.S.A. *Collection Fonds Simenon, Université de Liège (Photo Francis Niffle, Liège).*

pages dans l'édition originale au format 22 × 13,5); ensuite par sa structure linéaire, tout uniment chronologique, sans retours en arrière; enfin par l'absence d'intrigue proprement dite — en dehors de l'attentat commis par un jeune anarchiste liégeois obligé de fuir en France avec la complicité de l'oncle Léopold (un oncle de Simenon du côté maternel). 'Le reste, l'essentiel', écrit Robert Kemp, 'c'est la peinture minutieuse, par milliers de petites touches, de l'existence des Mamelin', à partir de la naissance de leur fils Roger qui vient au monde le même jour que Georges Simenon. Il importe peu de savoir que les Simenon sont devenus les Mamelin et les Brull, les Peters, que le père continue à s'appeler Désiré et qu'Élise, la mère, est le troisième prénom d'Henriette Brull à l'état civil. Plus remarquable est l'authenticité des lieux, des noms, des faits, même si cette authenticité est indifférente à la valeur du livre. Encore que Simenon ait déclaré — précaution tardive — que, dans *Pedigree,* 'tout est vrai sans que rien soit exact', force est de reconnaître que la vérité rejoint l'exactitude pour faire, de cette chronique d'une famille liégeoise entre 1903 et 1918, le plus grand roman que Liège ait jamais inspiré.

L'histoire de Roger enfant puis adolescent, c'est aussi l'histoire d'Élise, frêle, étroite d'esprit, vivant dans la crainte du lendemain et reprochant aux autres de ne pas *sentir* comme elle. Ses domiciles successifs correspondent, chez cette femme d'une fierté pâle et médiocre, à une volonté d'amélioration matérielle progressive. On pourrait imaginer, à partir d'eux, une autre division du livre qui les regrouperait sous quatre parties: *Rue Léopold* (un appartement), *Rue Pasteur* (une maison), *Rue de la Loi* (une maison plus grande pour y tenir pension de famille), *Rue des Maraîchers* (une autre maison avec des locataires, mais c'est la guerre et ce sont souvent des Allemands).

Roman d'Élise et de Roger autant que de Roger et d'Elise. On comprend le post-scriptum que Simenon a donné à *Pedigree* en dictant, aussitôt après qu'il eut renoncé à écrire, sa fameuse *Lettre à ma mère* (1974).

À un journaliste qui l'interrogeait en 1951, Georges Simenon répondait: 'Pourquoi il pleut dans mes romans? C'est bien normal, puisque à Liège, il *drache* 180 jours par an. Des souvenirs de ce genre, on peut en trouver dans tous mes ouvrages. Si je parle d'un champ de blé avec des coquelicots et des bluets, c'est à ceux de l'île Monsin que je pense, même si l'action se déroule à Gnorre ou dans le Midi'.

Il y a ainsi, plus qu'une empreinte qu'on parviendrait à localiser, une imprégnation liégeoise subtilement diffuse à travers toute l'œuvre. On peut en trouver l'origine dans l'œuvre elle-même, et à un point précis: c'est de nouveau vers *Pedigree* qu'il faut se tourner.

Bien qu'il arrive loin dans la chronologie des écrits de l'auteur, *Pedigree* est réellement la matrice du roman simenonien.
Roman-matrice en ce qu'il est prégnant des principaux thèmes et de quelques motifs, récurrents tout au long de l'œuvre.
Les thèmes, en schématisant un peu, se groupent autour de deux grands axes psychologiques.
D'une part, la relation parentale contradictoire. Au fur et à mesure que Roger grandit, l'écart se creuse entre sa mère et lui, en face d'un père dont il devine la bonté souvent résignée. Élise est indiscutablement le prototype des épouses et des mères que la sensibilité ou la névrose ou la gêne ou l'ambition, que sais-je encore! rend incomprises, possessives ou abusives. Désiré, le père qui comprend, qui se tait, qui au besoin se sacrifie, c'est la figure de la paternité, toujours positive chez Simenon. Au-delà du couple, il y a toute la cellule familiale, grands-parents, oncles, tantes, cousins dont les rapports se mêlent et s'entremêlent selon des rites qu'on dirait tracés d'avance. Et voici se profiler le thème du 'clan'.
D'autre part, le sentiment de la discrimination sociale. Roger fait l'apprentissage des exclusives et des privilèges: d'abord par sa mère, soucieuse de départager les enfants comme il faut et les 'petits crapuleux' du quartier; ensuite par ses condisciples du collège Saint-Servais (l'épisode de la classe du P. Renchon est une merveille!); enfin, après le collège, par les fréquentations douteuses où l'on côtoie l'argent, les plaisirs — et l'envie, mauvaise compensatrice de la frustration. Et voici se profiler le thème de la marginalité qui recouvre les thèmes sous-jacents de la fuite ou de la 'déviance': l'homme qui ne s'accepte pas ou l'homme qui va jusqu'au bout de lui-même, l'un et l'autre également pitoyables en général.

Chez Simenon, le récit et les personnages sont liés à une atmosphère dont ils dépendent souvent. De cette atmosphère, qui fait partie de l'action du roman, que n'a-t-on pas dit! On sait le rôle qu'y jouent les notations sensorielles. Et pas seulement celles de l'odorat, ni les impressions thermiques, particulièrement remarquables chez un écrivain sensible à l'épaisseur des choses. Dans cette 'écriture blanche, neutre à dessein', où l'expression cherche à ne pas se faire remarquer, il y a ce que j'appellerai, faute de mieux, les belgicismes de civilisation. Deux motifs m'ont surtout frappé, qu'on retrouve un peu partout, notamment du côté des Maigret. C'est, dans la cuisine embuée, l'odeur de la soupe qui cuit ou mijote sur le fourneau (le 'poêle') pour le repas de midi. C'est, dans les rues éveillées par la fraîcheur du matin, le trottoir que les ménagères lavent à grande eau. Qu'on fasse le compte de ces notations, en commençant par les récits inspirés de Liège où elles sont les plus fréquentes. N'en doutons pas: la persistance de tels motifs traduit le retour inconscient d'impressions sorties de l'enfance.

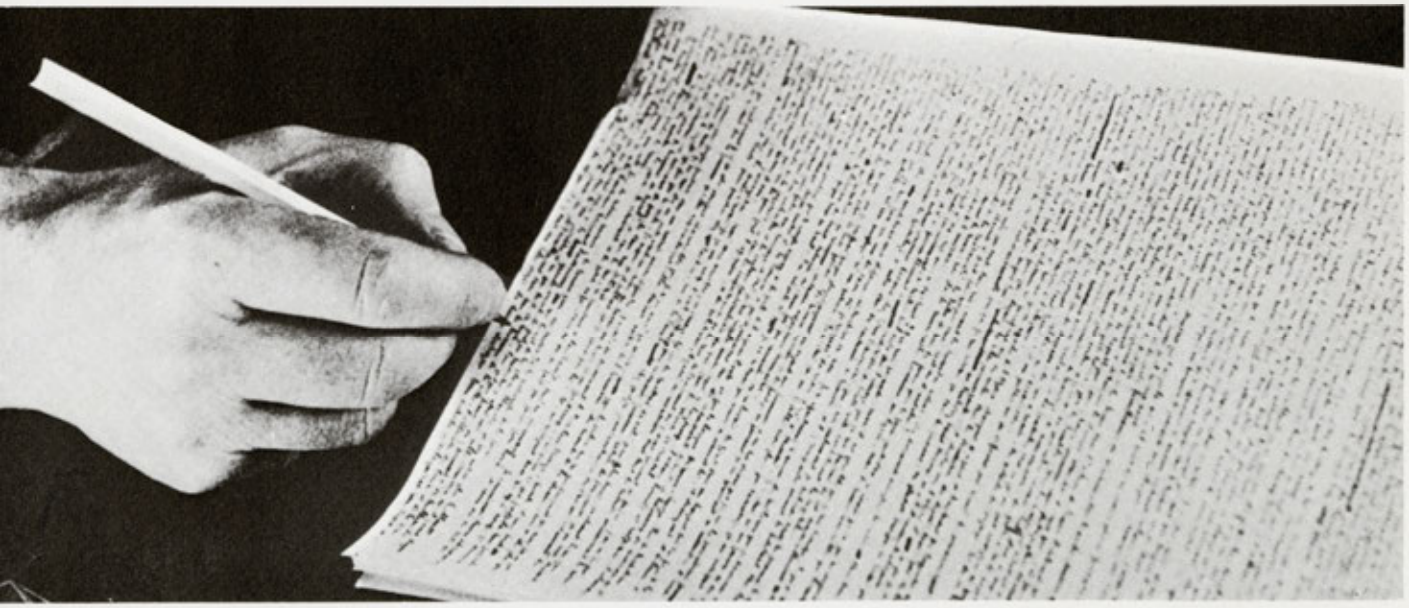
Et maintenant oublions Liège, quittons le point de vue trop particulier sous lequel nous avons considéré jusqu'ici celui qu'André Gide n'hésitait pas à appeler 'notre plus grand romancier' — romancier à l'état pur — et tâchons de découvrir Georges Simenon tel qu'en lui-même enfin... Découvrir Simenon? Mais il y faudrait tant de temps, et tant de pages, qu'il vaut mieux laisser à chacun de ses lecteurs le soin de faire pour son propre compte cette découverte jamais terminée, toujours à reprendre.

Il est trop tôt encore pour dire ce que représenteront dans l'œuvre de ce grand laborieux les 'dictées' qui se succèdent, de volume en volume, à la recherche de 'l'homme nu' que Simenon a poursuivi sa vie durant et qu'il tente à présent de cerner au travers de lui-même. Mais l'œuvre romanesque est achevée. S'il reste encore beaucoup à dire de son contenu, il reste aussi à la regarder dans son ensemble, comme un tout dont on ne distinguerait plus les parties. Aussi bien est-elle, à certains égards, sans équivalent dans l'histoire littéraire.

PORTRAIT DE GEORGES SIMENON
par Maurice de Vlaminck. Collection Fonds Simenon, Université de Liège (Photo Bibliothèque de l'Université de Liège).

EX-LIBRIS DE GEORGES SIMENON.
Collection Fonds Simenon, Université de Liège.

'ENTRER EN ROMAN...'. *Le premier jet d'un roman couvre d'une petite écriture serrée des pages presque sans ratures. Collection Fonds Simenon, Université de Liège (Photo Bibliothèque de l'Université de Liège).*



Nous ne parlerons ni de sa dimension horizontale, qui est sa diffusion dans tous les pays du monde, ni de sa dimension verticale, qui est son audience auprès de tous les publics, des plus difficiles aux plus ordinaires. Attachons-nous seulement, au phénomène de sa création. Et encore négligerons-nous, bien que le volume en soit impressionnant, la multitude des récits de jeunesse (il faudra bien qu'on les étudie un jour, eux aussi, pour en déceler les procédés et les stéréotypes) qui remontent à la période purement artisanale.

Comme Balzac pour son temps, Simenon a écrit pour le sien le roman de l'homme (ces mots sont d'ailleurs le titre d'un des rares textes où il nous livre ses réflexions de romancier). Ayant la *littérature* en horreur — l'a-t-il assez dit! —, il s'est efforcé d'approfondir la connaissance de l'homme en expliquant l'homme par l'inconnu qu'il porte en lui. La science n'est pas que dans les traités des savants. Ce que les biologistes, les médecins, les psychologues découvrent dans l'étude de l'être humain, il arrive que l'intuition du romancier l'atteigne à sa manière, et sur un autre plan, par les chemins de l'imagination créatrice. C'est ce qui a été la chance de Simenon à partir de l'époque où il est véritablement 'entré en roman'.

Entrer en roman, pour lui, cela signifie d'abord ressentir le mal qui vous prend après une obscure gestation qui vous pousse — je cite Simenon — dans 'une retraite de douze à quinze jours, une retraite douloureuse, obstinée, douze à quinze jours de vie hallucinée, avec moi-même ou plutôt avec mes personnages'. C'est dans la peau de ces derniers que prend corps, peu à peu, une histoire élaborée à partir d'un plan des lieux et de quelques détails d'état civil. Investi par ceux qu'il a créés, le romancier accepte de vivre sous leur loi jusqu'aux pages finales où se décide un dénouement qui leur appartient.

Or, ce processus de création va se répéter, tout en se renouvelant dans d'autres lieux, d'autres personnages, d'autres situations — autres et cependant toujours identiques, parce que toujours au centre d'un drame qu'il s'agit moins de démêler que de comprendre. Se répéter, oui, avec le même besoin de se libérer, avec la même contrainte d'un travail prisonnier d'une stricte durée, et recommencer non pas dix fois, vingt fois, cinquante fois, mais deux cent cinq fois pour aboutir à une production, sensiblement égale en valeur, de deux cent cinq romans où se reconnaît l'humanité, de quelque horizon qu'elle soit, eh bien! s'il était possible de découvrir les ressorts d'un mécanisme aussi prodigieux, d'une pulsion aussi continue, je crois qu'on aurait du même coup percé l'un des secrets de cette force mystérieuse qui s'appelle le génie.

Maurice PIRON

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

L'ampleur de l'œuvre de Georges Simenon et l'abondance des écrits, de caractère surtout journalistique, qu'elle a suscités rendent impossible, ici, un inventaire détaillé.

Les romans signés par Georges Simenon sont rassemblés dans les 72 volumes des *Œuvres complètes* publiées, sous la direction de GILBERT SIGAUX, aux Editions Rencontre à Lausanne (1967-1973), en deux séries parallèles: la série dite psychologique (tomes 1 à 44) qui va du *Relais d'Alsace* à *Les Innocents*, et la série des Maigret (tomes I à XXVIII) qui commence avec *Pietr-le-Letton* et s'achève par *Maigret et Monsieur Charles*. La première série comprend aussi divers textes (conférences, essais, etc.), tels que *Le roman de l'homme*, *Le romancier*, *La femme en France*, etc. L'œuvre de Simenon, depuis qu'il a renoncé au roman, se poursuit par la publication, aux Presses de la Cité (Paris), de ses 'dictées', le premier volume étant *Lettre à ma mère* (1974).

LES COLLECTIONS DU 'FONDS SIMENON', *à la Bibliothèque Générale de l'Université de Liège, dues à la munificence du célèbre romancier. Celui-ci a fait don au 'Centre d'études Georges Simenon' créé à l'Université de sa ville natale de l'ensemble de ses archives littéraires (manuscrits, éditions originales, traductions, correspondance, cassettes, photos, etc.). Le Fonds Simenon a été inauguré le 3 novembre 1977.*

La collection *10/18* a recueilli en 1976 un certain nombre des grands reportages de Simenon, en deux volumes préfacés par FRANCIS LACASSIN: *A la découverte de la France* et *A la recherche de l'homme nu.*

La bibliographie des romans populaires publiés sous pseudonymes a été dressée par CLAUDE MENGUY dans 'Le livre et l'estampe', Bruxelles, 1967; l'auteur a poursuivi des recherches complémentaires, notamment dans l''Adam international Review' (New York) et dans 'Le Chercheur' (Paris, Lagneau).

Pour la bibliographie critique, le *Simenon* de BERNARD DE FALLOIS (Gallimard, 'La Bibliothèque idéale', 1961; nouv. édit. en 1971, aux Editions Rencontre) fournit, à l'appui d'une étude importante de l'œuvre et de pages choisies, les éléments essentiels au cours d'une annexe qui est également bien documentée sur les adaptations théâtrales et cinématographiques, les principales émissions de radio ou de télévision. On trouvera une documentation plus récente, mais plus succincte, à la fin du volume édité à l'occasion du 75e anniversaire du romancier *Über Simenon herausgegeben von Claudia Schmölders und Christian Strich* (Zürich, Diogenes, 1978), volume qui reproduit en traduction allemande des extraits de la correspondance et une douzaine d'articles dus à Fr. Mauriac, R. Kanters, G. Sigaux, E. Schraiber, etc.

Les dix-huit *Essais et études*, qui forment la première

partie du collectif *Simenon* sous la direction de FRANCIS LACASSIN et GILBERT SIGAUX (Plon, 1973), rassemblent des textes originaux de critiques contemporains suivis d'un choix de témoignages (Daniel-Rops, Henry Miller, Jean Paulhan, etc.), de textes peu connus de Simenon et de sa correspondance avec André Gide.

De nombreux renseignements, qui débordent du cadre bibliographique traditionnel, terminent le *Georges Simenon* (en néerlandais) du Prof. MATHIEU RUTTEN (Nimègue, Gottmer et Bruges, Orion, 1977); l'ouvrage s'ouvre par une généalogie commentée des ancêtres de Simenon (à partir de Lambert Simonon [*sic*], XVII[e] s., originaire de Milmort, près de Liège), avec référence aux actes authentiques.

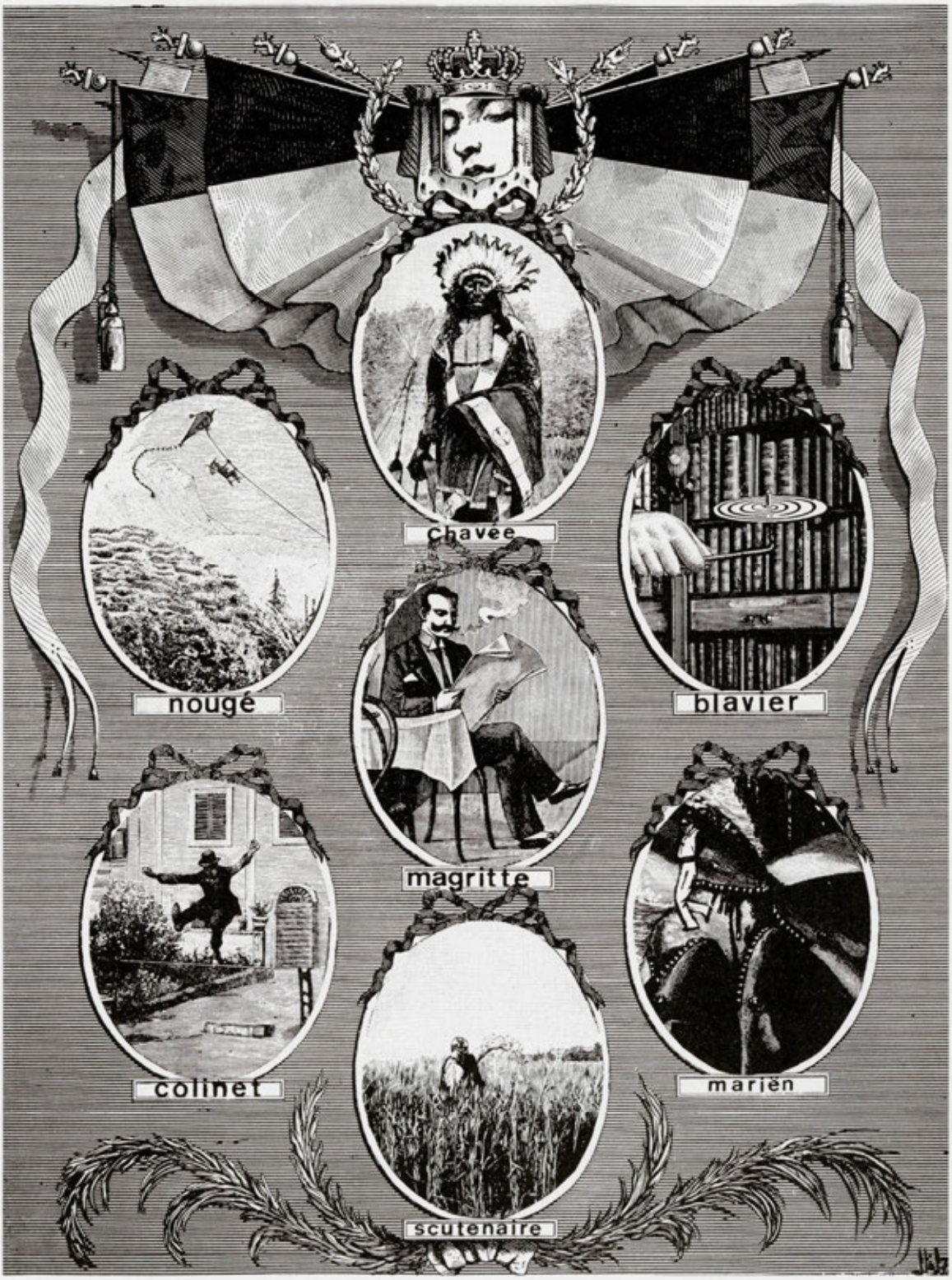
Bien que déjà ancien, le volume de THOMAS NARCEJAC, *Le 'cas' Simenon*, (Les Presses de la Cité, 1950) reste l'une des meilleures introductions à la connaissance du romancier. D'autres études d'ensemble en langue française sont souvent citées (outre celle de B. de Fallois mentionnée plus haut); ANDRÉ PARINAUD, *Connaissance de Georges Simenon*, t. I (seul paru): *Le secret du romancier suivi des Entretiens avec Simenon* (Les Presses de la Cité, 1957); QUENTIN RITZEN, *Simenon, avocat des hommes* (Le livre contemporain, 1961); ROGER STÉPHANE *Le dossier Simenon* (Robert Laffont, 1961).

La critique belge s'est notamment occupée du père de Maigret dans les essais suivants: LÉON THOORENS, *Qui êtes-vous...Georges Simenon?*, coll. 'Marabout Flash' (Verviers, 1959); POL VANDROMME, *Georges Simenon*, coll. 'Portraits' (Bruxelles, P. de Mèyère, 1962); JEAN JOUR, *Simenon et 'Pedigree'* (Liège, Editions de l'Essai, 1963; nouv. éd., Liège, A. Vecqueray, 1977); ANNE RICHTER, *Georges Simenon et l'homme désintégré* (Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1964). On y joindra les articles de: FERNAND DESONAY, *Georges Simenon, romancier et académicien. Un Balzac liégeois?* dans *Marche Romane*, t. III, janvier-mars 1953, pp. 55-62); JACQUES DUBOIS, *Simenon et la déviance* dans *Littérature*, Larousse, février 1971, pp. 62-72; GILBERTE AIGRISSE, *Le commissaire Maigret et le psychanalyste* dans *La Revue Nouvelle*, t. LVIII, 1973, pp. 485-497; CHRISTIAN DELCOURT, *L'esthétique ensembliste et Georges Simenon* dans *Les Lettres Romanes*, t. XXXI, 1977, pp. 3-31).

La fondation en 1976, à l'Université de Liège, d'un 'Centre d'études Georges Simenon' (président: M. Piron) a entraîné la donation faite par Georges Simenon à l'Université de sa ville natale de l'ensemble de ses archives littéraires (acte notarié passé à Lausanne le 8 juin 1976). Le 'Fonds Simenon', accessible aux chercheurs à la Bibliothèque générale de l'Université, rassemble une documentation unique pour un écrivain de cette importance et comprend, outre la collection princeps de tous les romans de Simenon chez divers éditeurs, une partie de ses manuscrits reliés avec les plans de travail, les éditions de romans populaires parus sous pseudonymes, ainsi que ses contes dans les publications parisiennes, les traductions en langues étrangères (au nombre de 32 en décembre 1977), les dossiers de presse (articles de journaux et de périodiques relatifs à Simenon et à ses livres), les cassettes avec transcription dactylographique de ses dictées, la correspondance d'écrivains français et étrangers, les ouvrages et mémoires universitaires, de même que les anthologies scolaires en diverses langues, les interviews de télévision et radio sur films, video-cassettes et cassettes, plus d'un millier de photos, etc.
L'acte du 8 juin 1976 stipule que George Simenon continuera à envoyer au 'Centre d'études Georges Simenon' tous autres documents originaux le concernant au fur et à mesure de leur entrée en sa possession.

Le *Catalogue des œuvres imprimées* du 'Fonds Simenon' est constitué par un listage en 5 fascicules établi à la veille de l'inauguration du Fonds (3 novembre 1977); il permet notamment de survoler l'ensemble des quelque 2.586 traductions recensées à l'époque.

Temps d'arrêt sur une efflorescence



NOUVEL 'HOMMAGE' AU SURRÉALISME. *Collage André Stas (Photo Yellow Now).*

LES SIGNES DU CHANGEMENT

Au cours des cinq ou six années qui suivent la fin de la Grande Guerre, le puissant mouvement de réveil atteint les lettres. Le signe le plus éclatant du renouveau, c'est le surgissement de nombreuses revues. Impossible, le lecteur s'en doute, de les énumérer toutes. Notons ou renotons, pourtant, *L'Avant-Poste* de MAURICE QUOILIN (Verviers), *Les Cahiers du Nord* (Charleroi), *Les Cahiers mosans* (Liège), qui demeurent 'sages' à l'encontre d'*Œsophage* et de *Marie,* revues éphémères balançant entre le dadaïsme et le surréalisme. La plus neuve, *Anthologie,* fondée, en 1920, par GEORGES LINZE, milite en faveur du futurisme. Autour d'elle et du *Groupe moderne d'art de Liège* se réunissent des artistes et des écrivains qui veulent que l'art s'ouvre à la 'modernité'. Poète, Georges Linze conçoit son œuvre comme une 'révolution permanente',

GEORGES LINZE VU PAR LEMPEREUR-HAUT. *Extrait du catalogue de* l'exposition Georges Linze et son époque. 1920-1940 *(Photo Francis Niffle, Liège).*

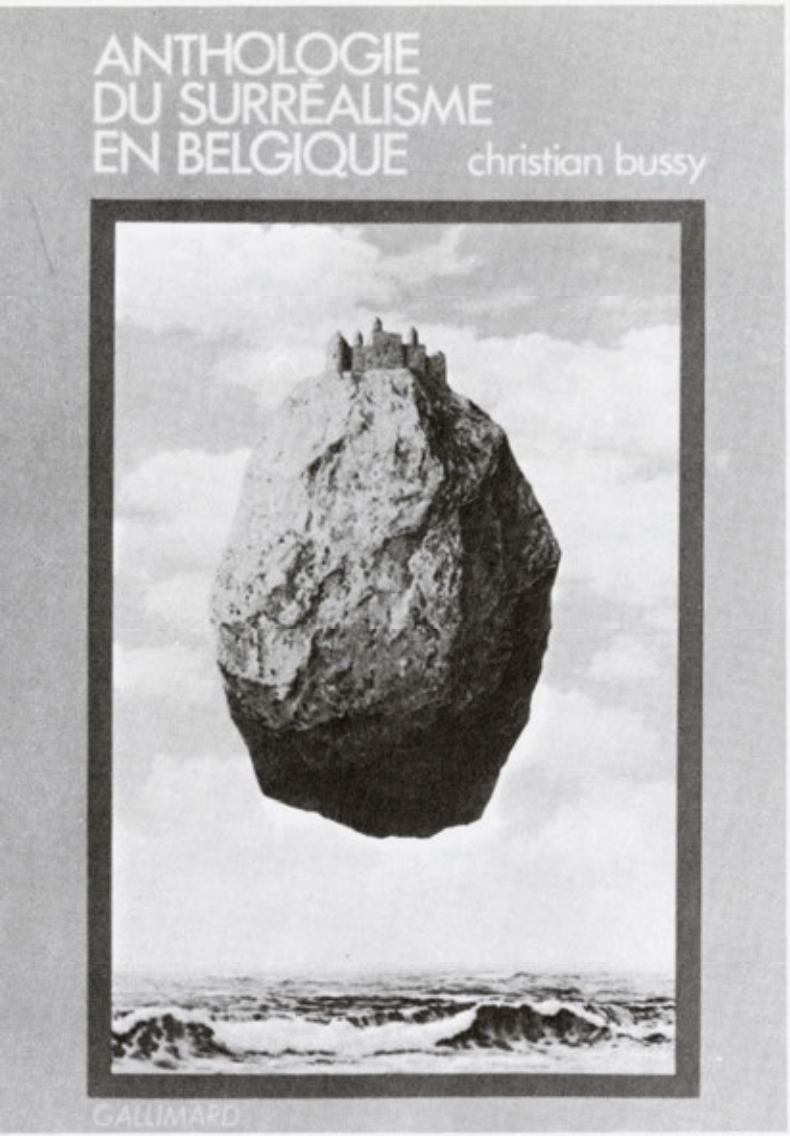
qui intègre l'homme dans la société et l'engage inexorablement sur la voie de l'avenir. Le risque importe peu: 'il faut vivre avec son temps'. Ce manifeste, audacieux à l'époque, Georges Linze ne le reniera pas, comme poète et comme romancier. Presque scandaleusement, aux yeux de certains, il 'chante' alors le béton ('Poésie = Béton'), les machines, les gratte-ciel. Son intrépidité n'exclut pas une angoisse vite maîtrisée: c'est que l'auteur de *Danger de mort* (1933) 'croit' aux vertus de son époque. Un tel enthousiasme, en présence d'un monde qui se transforme, étonnait par sa nouveauté et annonçait, incontestablement, que la poésie se chargeait d'un autre pouvoir.

Plus tard et dans un ordre d'idées différent, le manifeste du *Groupe du lundi* (1937) s'élève contre le régionalisme et, d'une certaine façon, contre le 'belgeoisisme'. Il rassemble, au côté de deux grands Wallons: Charles Plisnier et Marcel Thiry, des écrivains de tendances et d'opinions différentes. Les signataires du manifeste condamnent le régionalisme en s'opposant à l'idée d'une littérature nationale et en affirmant que la littérature française de Belgique appartient à la France littéraire. Cette volonté de participer à une culture universelle conduit à une salutaire prise de conscience: elle abolit les frontières entre les nuances de la sensibilité. Les Wallons devaient le comprendre mieux que d'autres et, osons le dire, en bénéficier.

La tendance néo-classique — qu'un rien suffit à tirer vers le modernisme — et le surréalisme suscitent de nouvelles générations littéraires. Celles-ci échappent à toute définition synthétique à moins d'avancer le mot de 'recherche'.

LE SURRÉALISME

C'est, sans aucun doute, le surréalisme — phénomène international particulièrement bien reçu en Wallonie — qui offre à nos poètes l'occasion de se montrer 'distincts'. Si, ailleurs, le mouvement apparaît doctrinaire et exclusif, il reste hétérogène, chez nous, on l'a



JAQUETTE DE L'*ANTHOLOGIE DU SURRÉALISME EN BELGIQUE* DE CHRISTIAN BUSSY *(Paris, Gallimard, 1972). L'illustration reproduit le tableau de René Magritte intitulé* Le Château des Pyrénées. *1959, Collection Harry Torczyner, New York.*

bien montré, et garde ses distances à l'égard de Paris. Par l'esprit de révolte et de revendication qui le caractérise, le surréalisme trouve un terrain propice dans nos régions: il correspond à une dominante de la mentalité wallonne. Même en présence d'une 'doctrine' — si j'ose risquer le mot —, nos poètes refusent les ordres et les excommunications: ils ne renoncent pas à leur individualisme ombrageux. Aussi les personnalités comptent-elles plus que les groupes, même s'il convient de présenter comme exemplaire le groupe du Hainaut qu'ACHILLE CHAVÉE (voir, *supra,* l'article d'Achille Bechet) domine par son dynamisme et non par un quelconque magistère, et qui réunit aussi des artistes: RENÉ MAGRITTE (1898-1967) et le compositeur ANDRÉ SOURIS (1899-1970), poètes à leur heure.

Rapidement, l'originalité s'affirme. FERNAND DUMONT (1906-1945), proche d'Éluard, croit moins aux ressources de l'écriture automatique qu'Achille Chavée accepte sans ambages. Non moins indépendant, MARCEL HAVRENNE (1912-1957) définira une 'physique de l'écriture' qui donne à tous ses recueils un heureux accent personnel.

Le surréalisme restera bien vivant dans notre littérature. Des revues l'entretiennent: *Daily Bûl* (La Louvière) et *Temps mêlés* (Verviers) qu'anime ANDRÉ BLAVIER, 'pataphysicien' que la peinture intéresse autant que la littérature.

Des poètes tels que PAUL COLINET (1898-1957) et LOUIS SCUTENAIRE témoigneront une longue fidélité au surréalisme et influenceront, à leur tour, de plus jeunes écrivains.

Les retombées du surréalisme marqueront l'œuvre des poètes HUBERT DUBOIS (1903-1965) et CHRISTIAN DOTREMONT, dans une liberté totale. Quant au roman, ROBERT POULET (Liège 1893), écarté par la guerre de notre vie littéraire, prospecte le subconscient et le surréel en audacieux inventeur de mythes (*Handji,* 1931; *Ténèbres,* 1934). ÉRIC DE HAULEVILLE (1900-1941), poète et romancier, tient aussi, d'une certaine façon, au surréalisme par son incessante invention.

LE DROIT FIL DE LA TRADITION

Maints écrivains restent à l'écart des courants divers et souvent profonds — le surréalisme, singulièrement — qui traversent notre vie littéraire dans l'entre-deux-guerres. Ils ne s'asservissent pas à la tradition: ils la réactivent. Presque tous célèbrent un humanisme plus attentif à l'individu qu'à la place que celui-ci occupe dans la société ou dans son milieu. Quoique mâtinée, parfois, de freudisme ou d'inconscient, la psychologie — écrivant cela,

je vise le roman — demeure dans la ligne du XIX[e] siècle ou des vingt-cinq premières années du XX[e]. De même, l'inspiration s'attache aux grands sujets traditionnels. N'empêche que la personnalité du romancier ou du poète pèse plus gravement sur son œuvre. Cela explique que les catégories ne laissent pas de paraître arbitraires, quand elles ne mutilent pas une œuvre en tentant de la définir tout uniment. La véritable originalité, c'est que nos écrivains se montrent réceptifs à différentes tendances, difficiles à cristalliser, auxquelles ils ne cèdent pas franchement. Sans alléguer une détermination positive, il convient de noter qu'à l'inverse de la France la vie de nos lettres ne se concentre pas toute dans la capitale et que nos écrivains échappent ainsi à l'emprise des 'écoles'. Je vois là, quant à moi, une sorte d'éthique littéraire: un mérite, assurément.

Permanence du régionalisme. Beaucoup d'écrivains wallons trouvent encore dans le régionalisme une veine conforme à leur sensibilité. Non qu'ils cèdent au sentimentalisme ou à l'esprit de clocher. Dans une Wallonie qui ne domine pas tous les particularismes, le récit de pays propose à l'écrivain une identité. Toutefois, le phénomène nous apparaît moins frappant que dans le premier quart du XX[e] siècle: quelques noms s'imposaient et autant de 'régions'. Le régionalisme cultivait alors le 'distinct' avec une propension, d'aventure encombrante ou factice, au localisme. Après 1925 (repère aisé, sans plus), il s'efforce de toucher à l'universel.

Ainsi, ARSÈNE SOREIL aborde la *Dure Ardenne* (1933, 1975) avec son acquis d'esthéticien. L'autobiographie voilée s'accommode, exemplairement, de l'aventure narrative. Ce récit, devenu classique, d'une enfance paysanne, rayonnante d'affection, vibre d'un mouvement spontané vers les humbles — hommes et bêtes —, d'une présence de nature, sans que l'intérêt documentaire, à peine appuyé, empêche une 'assomption dans l'éternel de l'enfance'. Arsène Soreil s'enchante des 'correspondances' évocatrices: *De Liré à Liry* (1958)

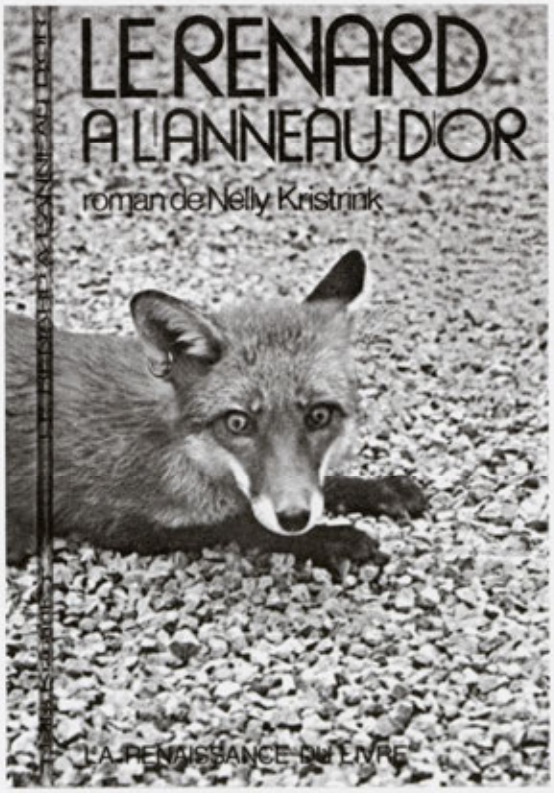
ILLUSTRATION D'ÉLISABETH IVANOVSKY POUR *DURE ARDENNE* D'ARSÈNE SOREIL *(Gembloux, J. Duculot).*

confond l'ardoise fine de l'Angevin et celle de l'Ardennais. *Lieux de songe* (1967) à l'infini qui restent, pour tout homme, d'Ardenne ou non, le plus bel héritage, s'il sait amener à la rime les mots de son pays.

Nous ne quittons pas l'Ardenne. Un fait divers et une *cense* à tour abandonnée inspirent à JEAN SERVAIS son symphonique *Roycourt* (1974), drame familial où le fils dit 'non' à la terre. *La Neige et la Flamme* (1965) nous maintenait déjà dans l'Ardenne secrète: une jeune impotente, devineresse, y dénoue une intrigue policière originale. Les autres œuvres exploitent moins l'accent local pour tirer parti, avec un détachement qui n'exclut pas

LA 'CENSE' À TOUR (DIABLE-CHÂTEAU, SAMRÉE) *qui a inspiré à Jean Servais la tragique histoire de* Roycourt. *Collection Musée de la Vie Wallonne, Liège (Photo du Musée).*

COUVERTURE DU ROMAN DE NELLY KRISTINK, *LE RENARD À L'ANNEAU D'OR (Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1974). Une adaptation télévisée a été diffusée en Belgique, en France, au Canada et en République Fédérale d'Allemagne.*



le tragique, de situations humaines un peu exceptionnelles. L'un des thèmes majeurs du romancier, c'est la servitude et la grandeur de l'homme seul. Ce thème, présent dès *Monsieur Tic-Tac* (1948), un impressionnant jeu radiophonique, revient dans *Horoscope* (1955), où il s'impose avec la précision d'un cas clinique, et nous le retrouvons dans *Itinéraires* (1966), le plus sentimental des romans de Jean Servais. Cet homme discret, trop peu connu, avare de soi-même, réserve l'émotion à la poésie: *Redi-viva Vita* (1974) nous touche, durablement, et éveille en nous une complicité loyale.

NELLY KRISTINK situe dans les Fagnes et la région spadoise des romans d'amour, de bonheur et de mort: une œuvre remarquée, *Le Renard à l'anneau d'or* (1949), et *La Rose et le Rosier* (1959), auxquels la communion entre les personnages et la nature confère un caractère d'authenticité et de vivante poésie.

Les sortilèges de la Semois trompeuse rejettent du village *Le Manant* (1953) d'ADRIEN JANS. Un deuxième roman de terroir, très classique, *D'un autre sang* (1958), révèle un psychologue et un moraliste épris de sujets graves et de personnages marqués par le destin.

Depuis quelques années, un 'retour aux sources' attire vers le régionalisme de jeunes écrivains, voire des aînés engagés sur d'autres voies. Le témoignage ou le document l'emporte, souvent, sur la fiction. Une sorte de piété nostalgique arrache à l'oubli une vie traditionnelle qui rassurait l'homme. Nouvelliste avisé, ROGER GILLARD publiait, en 1960, *Ardenne, mon village...*, qui relève de la géographie sentimentale, aussitôt suivi d'*Au pays des braves gens* (1965) d'OMER HABARU. Dans le genre, nous devons tenir pour exemplaire la réussite de MARCEL LEROY, *Les Chatons gelés* (1973). Écrite dans une forme littéraire d'une parfaite discrétion, cette autobiographie populiste nous émeut par sa chaleur humaine et atteint, sans y tâcher, à la grandeur des humbles.

À Liège, GEORGES REM (1899-1973), journaliste plein de gouaille, rend, dans *Le Roman de ma maison* (1975), un hommage ému, inattendu, à sa ville natale, tout de même que STÉPHANE AUDEL, dont *La Maison du coin* (1960) reste proche des réalités liégeoises et ardennaises.
Journaliste et Liégeois, grandi pendant la 'drôle de guerre', RENÉ HENOUMONT raconte, avec une verve de bonne sève, dans *Un oiseau pour le chat* (1974, 1975), ses années d'apprentissage.

PORTRAIT DE GEORGES REM PAR JACQUES OCHS.

Écrivains d'Ardenne et de Gaume. La chatoyante personnalité de PIERRE NOTHOMB (1887-1966) domine le groupe par son action d'animateur et, plus encore, par ses dons de poète, de romancier et d'orateur barrésien. Aussi visionnaire en politique qu'en littérature, Pierre Nothomb rend tous ses droits à l'imaginaire dans la ligne du romantisme. S'il traite, dans ses romans de grands sujets historiques, il ne peut maîtriser son imagination: il 'tord le cou' à l'histoire pour imposer sa conception d'une Lotharingie reconstituée qui deviendrait comme le socle de l'Europe (*Le Prince d'Olzheim*, 1944; *Le Prince d'Europe*, 1959; *Le Prince du dernier jour*, 1962). Ce que nous appelons, à présent, la 'politique-fiction', qui brasse des événements contempo-

rains et l'utopie, n'empêche pas l'œuvre romanesque — et poétique, en particulier — de Pierre Nothomb de retentir des grands conflits spirituels: la chair et Dieu, l'éternel et le temporel, le désir et la pureté, portés à l'incandescence dans *Morménil* (1964), roman imbu d'une dialectique érotico-théologique particulière, dont la justification psychologique laisse un peu courte la grâce charnelle.

Remarquablement doué, Pierre Nothomb donne le meilleur de lui-même à la poésie. Disciple de Francis Jammes — un disciple aisé, animé d'une vibrante chaleur lyrique —, il exalte les sensations, les impressions et les idées sans que l'intelligence brime l'émerveillement d'un cœur rayonnant. Poète chrétien, il ose confesser la chair: c'est qu'il ne craint pas

PIERRE NOTHOMB *dédicaçant ses œuvres (Photo* Le Soir, *Bruxelles).*

HUBERT JUIN, *d'Athus, romancier et critique que Paris a consacré. Il est, en outre, directeur de collections aux Nouvelles Éditions Marabout (Photo* Le Soir, *Bruxelles).*

les culpabilités. Ses derniers recueils — *Le Buisson ardent* (1966), par exemple — dénotent une sensualité épurée par l'esthétique.

Terre de poètes, le Luxembourg s'enorgueillit de cette 'école d'Arlon', que Pierre Nothomb, précisément, aimait à citer. À la voix grave et élégante d'Anne-Marie Kegels répondent l'angoisse d'André Schmitz et la sensibilité teintée de mysticisme de Frédéric Kiesel. Le souci de la forme, proche de Paul Valéry, confère leur densité aux *Rites pour une clarté,* aux *Vigiles de la rigueur* (1961) et, surtout, à l'important recueil *Chair de l'hiver* (1976) de Roger Brucher. Une exigence intérieure anime la poésie d'Élie Willaime, tandis qu'un besoin de vérité caractérise Carlo Masoni, Claude Raucy et Francis André, dont les *Poèmes paysans* expriment l'accord avec la nature, que nous retrouvons chez les prosateurs Roger Gillard et Omer Habaru, déjà cités.

ÉLISE CHAMPAGNE. LAVIS DE ROBERT CROMMELYNCK, 1927. *Collection particulière (Photo Francis Niffle, Liège).*

Poète, lui aussi, et non des moindres, HUBERT JUIN, d'Athus, trouvera la consécration à Paris. La suite intitulée: *Les Hameaux,* et *La Cimenterie* (1962) 'retrouvent', certes, une enfance gaumaise: ces romans décrivent, surtout, un monde insolite auquel le régionalisme sert de prétexte pour joindre une ample réalité humaine. C'est le pays gaumais qu'illustrent, dans des registres fort variés, les souvenirs et les nouvelles du sensible JEAN MERGEAI (attiré aussi par le théâtre): *Les Vêpres buissonnières* (1974).

Héritage et renouvellement. Si la tradition persiste, elle change de signe. D'un classicisme autrement éprouvé, tant la poésie que le roman hésitent entre l'appel de l'extérieur — un nouveau réalisme? — et une sorte de détachement propice à l'imagination. Les poètes, principalement, revendiquent le droit d'une présence à leur temps.

L'œuvre de l'élégiaque NOËL RUET (1898-1965) trouve son unité dans l'évocation avouée ou latente de sa Wallonie, marquée par une sourde angoisse (*Ma blessure chante,* 1961). Poète de l'inquiétude EDMOND VANDERCAMMEN se plaît néanmoins au jeu des souvenirs d'une enfance proche de la nature. Fidèle aux images heureuses, ELISE CHAMPAGNE n'en aperçoit pas moins la dure réalité de la vie. Sa voix revendicatrice et pathétique vibre d'intimité: c'est que le poète aime opposer les contraires, trouvant ainsi l'espoir d'échapper à la tristesse et à la solitude. Une foi vivante, humaine, conduira BERTHE BOLSÉE à un serein équilibre qu'exprime l'harmonie des recueils de la maturité. La poésie de PAUL DRESSE craint la confidence directe, même dans les *Chants de la quarantaine* (1948), dont l'élévation tient autant à la gravité du ton qu'à la pureté de l'expression.

En revanche, ROGER BODART (1910-1973) se révèle tôt par une forme qui s'associe aux tourments d'un homme que déchire l'énigme de la destinée. Même note tragique dans l'œuvre d'ALBERT AYGUESPARSE qui exprime une intimité méditative en quête d'une réponse aux appels essentiels.

Dominateur, visionnaire et cosmique, le Tournaisien GÉO LIBBRECHT se distingue par une œuvre poétique française abondante (nous le retrouverons ailleurs comme talentueux patoisant). Il prend l'univers comme sujet d'une poésie qui mêle le rêve et la réalité avec une grande puissance lyrique.

Une fièvre incessante anime l'œuvre de ROBERT GOFFIN, lequel veut éprouver tous les moments de son époque. Avide du monde, ERNEST DELÈVE (1907-1969) le vit dans un rêve d'une impressionnante énergie.

Beaucoup de noms se pressent sous la plume et, malheureusement, quel que soit l'intérêt qu'ils méritent, il est impossible de les citer tous et de les caractériser. La place qui nous est impérieusement mesurée ici ne le permet pas. Et, pourtant, ils témoignent, tous, de l'intérêt porté à l'humain. Le lyrisme de CHARLES BERTIN, amateur d'âmes, s'impose par sa gravité et une forte chaleur humaine qui traduit la vie elle-même. JEAN MOGIN se veut discret et féru d'universel, tandis que JEAN TORDEUR trouve dans une foi exigeante une réponse à ses interrogations. Avec une simplicité parfois facile, ARMAND BERNIER (1902-1969) illustre l'accord de l'homme et de la nature non sans une pointe d'inquiétude. C'est la nature et, surtout, la Thudinie, qui retiennent l'attention de ROGER FOULON. Alors qu'ARTHUR HAULOT cherche à pénétrer le grand ordre du monde, ANDRÉ GASCHT se révèle plus intimiste. MARCEL HENNART reste attentif au monde et aux mouvements de son moi profond (*Dimensions de l'eau,* 1965).

CHARLES BERTIN EN 1973 *(Photo Nicole Hellyn).*

Parmi les poètes féminins, ANDRÉE SODENKAMP représente le lyrisme chaleureux que voile, d'aventure, la pensée de la mort. Un sens païen de l'existence caractérise RENÉE BROCK. La poésie de JEANINE MOULIN épure les sensations pour mieux en éprouver la finesse et la précarité. L'œuvre de LILIANE WOUTERS traduit une exigence altière de même que celle de MARIE-CLAIRE D'ORBAIX qui, elle, accepte la passion.

Quant au roman, la variété des personnalités et des intentions n'apparaît pas moins grande. Et, là aussi, leur nombre décourage toute tentative d'être complet.

Le réalisme règne sur plusieurs œuvres. CONSTANT BURNIAUX (1892-1977) se veut un témoin. Si réaliste qu'il nous semble, le romancier des *Temps inquiets* (1944, 1952) ne peut dissimuler sa sensibilité qui associe le lyrisme à l'ironie. Dans le même esprit mais avec plus de force, ALBERT AYGUESPARSE s'attache à son époque, dont les problèmes sociaux le tourmentent. Mêmes préoccupations — ou peu s'en faut — chez OSCAR-PAUL GILBERT (1898-1972): *Bauduin-des-Mines* vaut surtout comme un document. DAVID SCHEINERT dénonce tous les scandales dans une œuvre blessée, dont la part autobiographique paraît évidente.

S'il reste fidèle à la tradition réaliste, LOUIS DUBRAU (dont le pseudonyme masculin cache une romancière) la renouvelle tant par son style personnel que par un don d'observation cruelle. Nous retrouvons les mêmes qualités dans les romans où MARIANNE PIERSON-PIÉRARD dépeint le désespoir des femmes abandonnées.

Sans l'avouer, STANISLAS D'OTREMONT (1898-1969) reconnaît Benjamin Constant comme son maître (*Thomas Quercy,* 1953), et cela en moraliste exact. Nous devons à CHARLES

EMMANUEL MEURIS, *PAYSAGE de la vallée de la Vesdre où Paul Dresse a situé maints épisodes de la* Chronique de la tradition perdue. *Collection de la Province de Liège (Photo José Mascart, Liège).*

ILLUSTRATION D'ANNA STARITSKY POUR *LE JEU SECRET* DE THOMAS OWEN *(Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1950).*

BERTIN deux beaux romans de forme classique: *Journal d'un crime* (1961) et *Le Bel Âge* (1963). Sous l'aisance et l'originalité de la narration, la psychologie y gouverne les destinées. Le second roman nous propose une piquante évocation de la vie provinciale. Rapprochons-en *La Pierre de tonnerre* (1962), de ROLAND CRAHAY, qui décrit un curieux cas d'incivisme au pays de Herve: nous touchons à l'unanimisme.

À l'instar de BÉATRIX BECK, FRANZ WEYERGANS (1912-1974) se révèle un romancier attentif aux valeurs éthiques (*L'Opération,* 1968), alors que FRANCIS WALDER dénoue les subtilités de l'intelligence dans *Saint-Germain ou La Négociation* (1958, prix Goncourt), à la fois roman historique et psychologique. Fort proches, VICTOR MISRAHI et HENRI BAUCHAU cherchent dans l'histoire, l'un, le dépaysement psychologique (*Les Routes du Nord,* 1960), l'autre, l'occasion de dénoncer les horreurs de la guerre (*Le Régiment noir,* 1972, œuvre originale à maints égards).

C'est une vaste fresque historique que forment les cinq volumes de la *Chronique de la tradition*

perdue (1956-1965) de PAUL DRESSE: œuvre d'imagination, certes, mais aimantée par une érudition précise. GILLES NÉLOD se donne tout entier au roman historique par goût des aventures contées (*Les Conquistadores de la liberté,* 1977).

Au contraire, IRÈNE STECYK renonce à toute couleur d'époque pour concentrer l'intérêt sur la 'conversion' de la Brinvilliers, qui choisit de se perdre pour un amour annonciateur de la mort (*Une petite femme aux yeux bleus,* 1973). D'autres écrivains suivent la même voie: RENÉ-PHILIPPE FOUYA, dont nous retiendrons surtout *Adora* (1953), roman du couple; ROBERT MONTAL, plus audacieux dans la technique romanesque (*La Traque,* 1970); MAXIME RAPAILLE, peintre du désarroi de la jeunesse; MARIANNE STOUMON, curieuse d'âmes et de paysages et, surtout GÉRARD PRÉVOT, qui sonde les consciences (*Un prix Nobel,* 1962) et qui ne renie pas le fantastique — avec raison: il y excelle (*Le Démon de février*).

Le fantastique. Il ne semble guère tenter nos écrivains. Une exception et un maître du genre: THOMAS OWEN, dont l'œuvre abondante compte des romans et de remarquables contes (*Pitié pour les ombres*). Cet Ardennais aux talents multiples (critique d'art, auteur de romans policiers) sait mieux qu'un autre dérégler la réalité pour y introduire l'insolite. S'il éveille la peur, il envoûte plus que tout par une authentique poésie, sensible dans *Le Jeu secret* (1950), qui décrit le monde imaginaire de l'enfant.

L'insolite, aussi, mais d'un effet plus psychologique, plus intérieur, imprègne l'œuvre diverse de MARIE-THÉRÈSE BODART. Un premier roman, *Les Roseaux noirs* (1937), affirmait déjà sa maîtrise en traitant le thème trouble et sulfureux du Mal conçu comme l'envers inévitable du Bien, que reprend *L'Autre* (1960), caractérisé par une ingénieuse recherche d'atmosphère. Le dernier roman de Marie-Thérèse Bodart, *Les Meubles* (1972), provoque le déroutement délibéré vers le surnaturel à propos de la désagrégation d'une famille bourgeoise.

Avant de se tourner vers le 'nouveau roman', DOMINIQUE ROLIN, établie à Paris, écrit trois ouvrages importants: *Les Marais* (1942), *Les Deux Sœurs* (1945) et *Le Gardien* (1955) qui, s'ils ne rompent pas totalement avec la réalité, l'intègrent dans un climat proche du romantisme allemand.

Le mystère campagnard fournit à GABRIEL DEBLANDER la matière des contes réunis sous le titre: *Le Retour des chasseurs* (1970). Un roman, *L'Oiseau sous la chemise* (1976), le ramène à l'ordinaire de la vie. Quant à CHRISTIAN DELCOURT, il découvre l'inquiétant dans les 'murmures' de la Cité Ardente (*Discordances,* 1974).

UNE AUTRE LITTÉRATURE

L'expression semblera ambiguë voire inopportune, je le sais. N'empêche que, malgré son imprécision, elle éclaire un problème difficile à poser. Les œuvres mentionnées dans les lignes qui précèdent dénotent, d'une façon ou d'une autre, un certain affranchissement à l'égard de la tradition. Une crainte — ou une habitude — subsiste néanmoins. Le romancier, simple exemple, n'ose-t-il pas décevoir son public? La réponse à donner à la question tient aux conditions mêmes de notre vie littéraire, qui dépend moins d'amples brassages que de l'influence des personnalités. La chose paraît bonne à répéter.

L'œuvre de Jacques-Gérard Linze et celle de Marcel Moreau se présentent, à point nommé, pour nous familiariser avec l'idée d'une 'autre littérature'.

Après une 'tentation' classique (*Par le sable et par le feu,* 1962), JACQUES-GÉRARD LINZE remet courageusement en question la fameuse objectivité réaliste. Il affine une technique romanesque qui, si elle accuse des références — celle d'Alain Robbe-Grillet, singulièrement — n'en demeure pas moins puissamment originale. Ne pouvant tout citer, je m'arrêterai à *La Fabulation* (1968), un roman réussi et significatif. Le narrateur mène une enquête à

JOSEPH BONVOISIN, *SAINT-MARTIN, burin. Sans véritable identification,* La Fabulation *de Jacques-Gérard Linze se situe, vraisemblablement, dans le vieux quartier liégeois que la gravure évoque (Collection du Cabinet des Estampes, Liège. Photo José Mascart, Liège).*

propos de la mort d'un ami survenue à l'aube, après une soirée mondaine. Accident, suicide ou crime? La Justice classe l'affaire, concluant à l'accident. Mais cette solution ne satisfait pas le narrateur qui veut découvrir la vérité. Les témoignages contradictoires s'accumulent et, à chaque pas, la vérité se dérobe. À mesure que l'enquête s'enlise, le narrateur voit plus clair en lui et reconnaît son impuissance à vivre dans la réalité. Il se contente d'apparences, d'une 'fabulation', la vérité restant insaisissable.

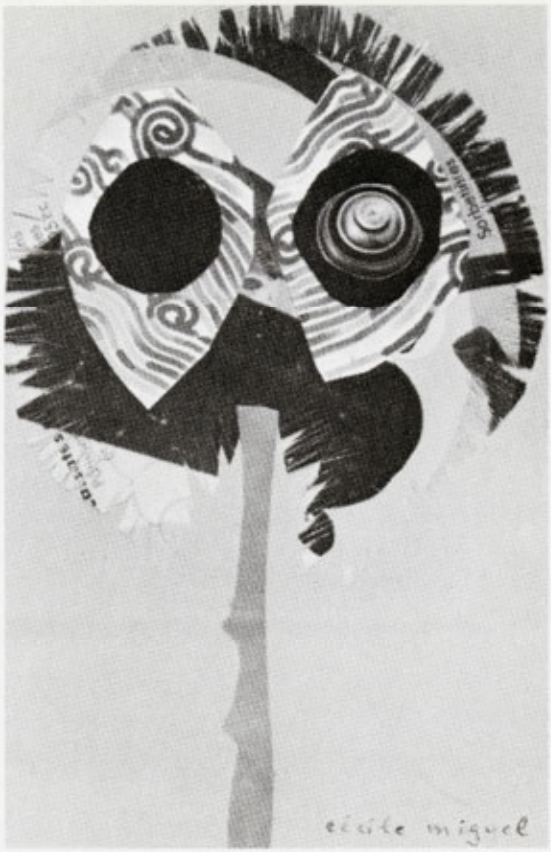
Moins préoccupé d'expériences et sans attache avec le 'nouveau roman', MARCEL MOREAU, Hennuyer exilé et fêté à Paris, rend au verbe une puissance lyrique et agressive qui abolit toute réalité pour s'élever à l'incantation et au rêve. L'auteur de *Quintes* (1962) détruit toutes les valeurs acquises et y substitue une sorte de rituel où l'érotisme et le meurtre délivrent l'homme des faux-semblants pour le condamner à sa 'pureté' originelle. Si la forme précède le contenu et engendre le sens — comme le veulent, en France, les tenants de *Tel quel* —, l'œuvre de Marcel Moreau se règle, cependant, sur une vie intérieure qui, sans une espérance instinctive, tournerait à l'obsession ou à la négation absolue.

Passé l'excès, nous découvrons des œuvres qui ne se soumettent à aucune convention. Dois-je citer, en premier lieu, la Gaumaise MAUD FRÈRE? Dans des romans d'une écriture très sensible, elle retourne au romanesque avec un art admirable de l'ellipse (*Des nuits aventureuses,* 1972). Ainsi de MARIE NICOLAÏ qui s'en remet à une psychologie aiguë et audacieuse (*L'Ombre d'un autre,* 1964). Quant à SIDONIE BASIL, elle rappelle Françoise Sagan en choisissant de décrire, avec plus d'âpreté, un petit monde de désœuvrés (*Les Bourgeois du bailli de Suffren,* 1963). Depuis *Les Effigies* (1970), récit symbolique, GEORGES THINÈS poursuit une carrière de romancier qui ne cherche pas la facilité (*Le Tramway des officiers,* 1972) en jouant de l'obsession du temps et du mystère (*L'Œil de fer,* 1977).

Le fort talent de JACQUES HENRARD lui permet de concilier la poésie et une tentative attachante de conférer à la narration, abondante

en dialogues, un accent moderne (*L'Homme brun,* 1963; *L'Écluse de novembre,* 1965). Si Jacques Henrard affectionne un certain misérabilisme à la Gilbert Cesbron, JEAN MUNO, pour sa part, se laisse tenter par un lyrisme mêlé d'ironie, comme en témoigne *Ripple-Marks* (1976), dont l'originalité du sujet — un homme vivant ses fantasmes — s'accommode d'un style nerveux.

Parmi les romanciers plus jeunes, nous retiendrons trois noms pleins de promesses: ANDRÉ-MARCEL ADAMEK, d'une imagination débordante (*Le Fusil à pétales,* 1975); JEAN-PIERRE OTTE, dont les récits ressemblent à des poèmes



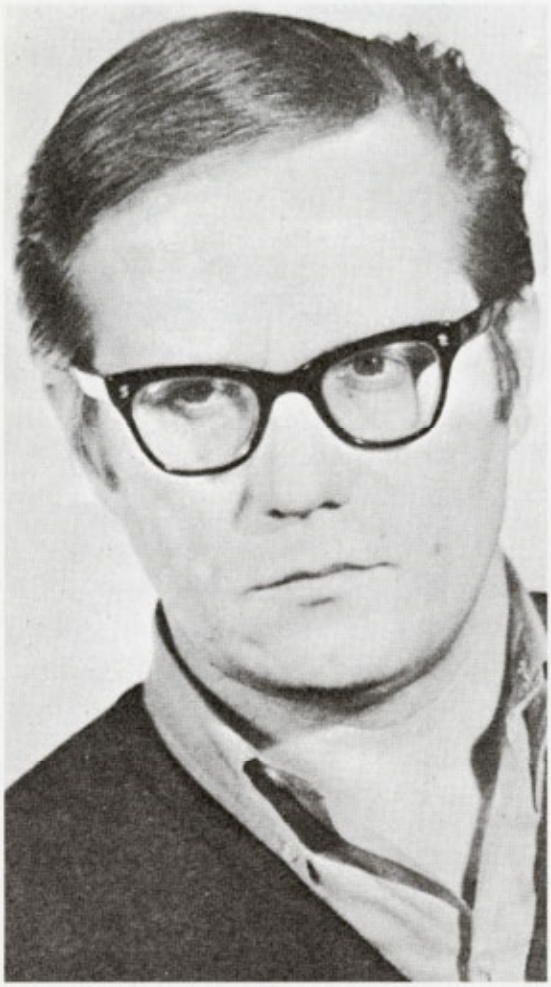
FRONTISPICE DE CÉCILE MIGUEL POUR *BOULE ANDROGYNE* D'ANDRÉ MIGUEL.

COUVERTURE DE L'OUVRAGE DE GEORGES THINÈS, *L'ŒIL DE FER (Paris, Ed. Balland, 1977).*

en prose d'une grande recherche de vocabulaire (*Le Cœur dans sa gousse,* 1976); BERNARD GHEUR, plus classique mais d'une sensibilité chatoyante, dont la critique loua unanimement *Le Testament d'un cancre,* (1970), peinture du monde de l'enfance et de l'adolescence.

Du côté des poètes, les classements se révèlent encore plus arbitraires. Un point commun, pourtant: le surréalisme laisse des traces marquantes, même si nos poètes ne considèrent plus comme un article de foi la contestation du langage. Le lyrisme cède, souvent, la place à l'image, preste ou savamment filée, encore qu'il donne tout son prix à l'émouvant recueil posthume de NICOLE HOUSSA (1930-1959), *Comme un collier brisé* (1960), d'un dépouillement racinien.

Révolutionnaire par tempérament, ANDRÉ MIGUEL se plaît, délectablement, aux oppositions et aux analogies qui entraînent une recherche de rythmes et de sonorités (*Boule androgyne,* 1972). Le recueillement voire une sorte d'ascèse le tiennent, actuellement, à



JACQUES IZOARD *(Photo Hubert Grooteclaes, Liège).*

l'écart du baroque et d'un surréalisme violent qui habitaient les précédents livres.
Dans la jeune génération, le sérieux, la gravité même, apparaissent comme un dénominateur commun. Elle vit son époque avec un sentiment de révolte et une volonté de dénonciation. Une espérance se lève, d'aventure, plus rêvée que réelle. Ainsi, JACQUES IZOARD, animateur du groupe liégeois Odradek et chef de file, revient à la poésie pure 'renouvelée, comme le note Alain Bosquet, par l'onirisme et la logique d'un mystère'. D'un lyrisme exacerbé, JACQUES CRICKILLON s'oppose à CHRISTIAN HUBIN, partagé entre le désarroi et l'interrogation, et à MICHEL STAVAUX qui renonce à l'hostilité pour suivre le penchant d'une sensibilité inquiète.

Il n'échappe à personne que notre littérature se trouve aux prises avec des tendances opposées. Les aînés s'y montrent non moins sensibles que leurs cadets. C'est le signe — ou je me trompe — d'une vitalité multiforme, qui tient moins à l'abondance de poètes et de romanciers — les mauvaises langues le disent — qu'à une féconde insatisfaction. S'il craint les 'écoles', l'écrivain wallon ne redoute pas moins les théories: il entend rester lui-même et sans cesse présent à la vie.

Francis VANELDEREN

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

OUVRAGES GÉNÉRAUX.
Pour la production littéraire jusqu'à 1950 environ, on consultera l'*Histoire illustrée des lettres françaises de Belgique*. Publié sous la direction de GUSTAVE CHARLIER et JOSEPH HANSE, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1958; CAMILLE HANLET, *Les Écrivains belges contemporains de langue française. 1800-1946*, Liège, 1946, 2 vol. (surtout intéressant du point de vue bio-bibliographique); ROBERT BURNIAUX et ROBERT FRICKX, *La Littérature belge d'expression française*, Paris, 1973, coll. 'Que sais-je?'; *Lettres vivantes. Deux générations d'écrivains français en Belgique. 1945-1975*. Publié sous la direction d'ADRIEN JANS, Bruxelles, La Renaissance du livre, 1975. ANDRÉ WAUTIER, *La Poésie contemporaine en Wallonie*, Charleroi, Institut Jules Destrée, 1964. ADRIEN JANS, *Le roman contemporain en Belgique*, Bruxelles, 1965. On ne négligera pas les ouvrages suivants: PIERRE PIRARD, *Tableau de chasse*, Paris, 1961; DAVID SCHEINERT, *Écrivains belges devant la réalité*, Bruxelles, 1963, coll. 'La Lettre et l'Esprit'; EMILE NOULET, *Alphabet critique. 1924-1964*, Bruxelles, 1964-1966, 4 vol. Parmi les anthologies, on retiendra spécialement, pour son originalité et son 'opportunité' wallonne, celle de JACQUES DE CALUWÉ, *Textes littéraires français de Belgique. XIXe-XXe siècle*, Paris, 1974, 'Collection Chassang-Senninger'. Il convient de signaler comme un outil de travail de premier ordre, la *Bibliographie des écrivains français de Belgique. (1881-1950 [puis]-1960)*. Fondateur: JEAN-MARIE CULOT. Direction: ROGER BRUCHER. Bruxelles, depuis

1958 (en cours). Cet ouvrage, qui fournit la bibliographie des écrivains étudiés et la liste des études qui leur ont été consacrées, nous dispensera de multiplier, ci-dessous, les références (principalement aux articles). À noter, aussi, dans un autre ordre d'idées, *Galerie de portraits. Recueil des notices publiées de 1928 à 1972 sur les membres de l'Académie* [royale de Langue et de Littérature françaises], Bruxelles, Palais des Académies, 1972, 4 vol.

LE SURRÉALISME.

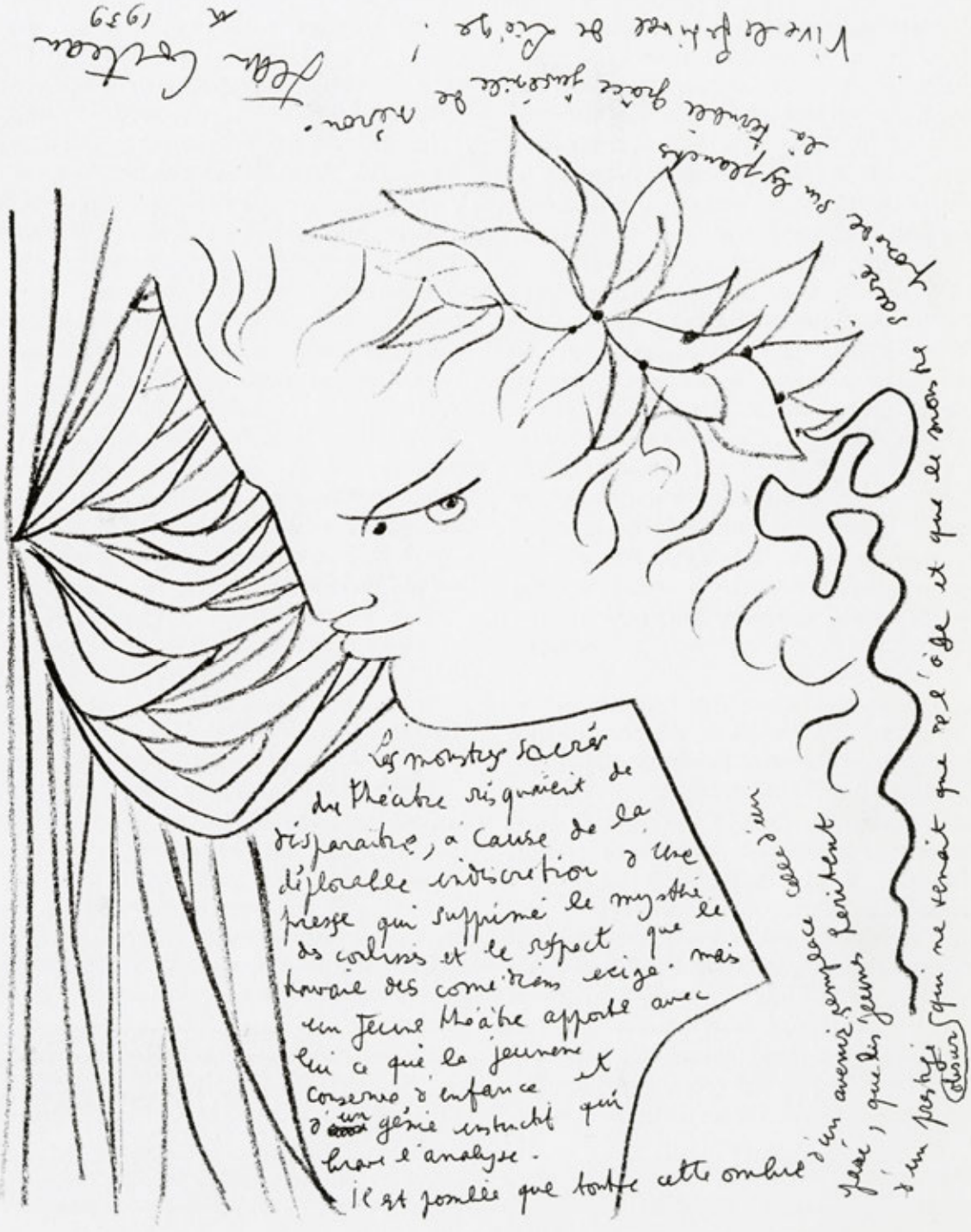
Outre les ouvrages généraux cités ci-dessus, on retiendra principalement, parmi une production abondante: CHRISTIAN BUSSY, *Anthologie du surréalisme en Belgique*, Paris, 1972, qui contient une très riche bibliographie. On y ajoutera *Le Surréalisme en Wallonie*, n° spécial de *Savoir et Beauté*, 1961.

MONOGRAPHIES.

Le lecteur trouvera, dans les lignes qui suivent, un choix d'études classées par ordre alphabétique des auteurs étudiés. *Albert Ayguesparse*. Les meilleures pages présentées par JEAN ROUSSELOT, Bruxelles, s.d. 'Collection anthologique'. *Albert Ayguesparse*. Présentation par JACQUES BELMANS, Paris, 1967, coll. 'Poètes d'aujourd'hui'. — JAN SCHEPENS, *L'Œuvre poétique d'Armand Bernier*, Bruxelles, 1939. — *Constant Burniaux*. Les meilleures pages présentées par ALBERT AYGUESPARSE, Bruxelles, s.d., 'Collection anthologique'. JACQUES-GÉRARD LINZE, *Mieux connaître Constant Burniaux*, Bruxelles, 1972, coll. 'Mains et chemins'. — JACQUES DE CALUWÉ, *Maurice Carême ou la poésie comme un amour* dans *Écritures*, Liège, Centre interfacultaire de Littérature, 1964. JACQUES CHARLES, *Maurice Carême*, 2e éd., Paris, 1965, coll. 'Poètes d'aujourd'hui'. PIERRE CORAN, *Maurice Carême*, Bruxelles, 1966, coll. 'Portraits'. GILBERT DELAHAYE, *Maurice Carême*, Tournai, 1969, coll. 'Le Miroir des poètes'. — ACHILLE BECKET, *Achille Chavée*, Tournai, 1968, coll. 'Le miroir des poètes' (avec une bibliographie établie par FREDDY PLONGIN). JEAN-POL BARAS, *Achille Chavée. Essai de bibliographie commentée*. Mémoire inédit de graduat en science bibliothéconomiques et bibliographiques présenté aux cours provinciaux des sciences de la bibliothèque et de la documentation, Bruxelles, 1973 (contient une bio-bibliographie exhaustive jusqu'à septembre 1973). ANDRÉ MIGUEL, *Achille Chavée*, Paris, 1969, coll. 'Poètes d'aujourd'hui'. ACHILLE CHAVÉE, *Œuvres*, I, La Louvière, 1977. — MARIE DE VIVIER, *Alexis Curvers, prix Sainte-Beuve* dans *Le Flambeau*, avril 1957. — *Paul Dresse. Biobibliographie* dans *La Dryade*, n° 13, 1958. — A. ROMUSNIGOU, *Hubert Dubois, poète écartelé*, Bruxelles, 1965. — A. CLÉRY, *Roger Foulon ou l'accomplissement du temporel*, Thuin, 1965. — CONSTANT BURNIAUX, *Hommage au romancier O.-P. Gilbert* dans *Bulletin de l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises*, t. XXXII, 1954. — *Marcel Havrenne*, n° spécial de *Phantomas*, 1957; *ibid.*, 1965. CAMILLE LECRIQUE, *Hubert Juin*, Paris, 1962, coll. 'Les contemporains'. — *Géo Libbrecht*, Présentation par ROGER BODART, Paris, 1966, coll. 'Poètes d'aujourd'hui'. — ANDRÉ GIDE, *Découvrons Henri Michaux*, Paris, 1941 (cité pour mémoire); RENÉ BERTELÉ, *Michaux*, Paris, 1946, coll. 'Poètes d'aujourd'hui'; ROBERT BRÉCHOU, *Henri Michaux*, Paris, 1959, 'Bibliothèque idéale'; RAYMOND BELLOUR, *Henri Michaux ou une mesure de l'être*, Paris, 1965, coll. 'Les essais'; *Michaux*, Paris, *Cahiers de l'Herne*, 1966 (contient une bibliographie exhaustive jusqu'à cette date et de nombreuses études sur l'œuvre de l'écrivain). — *Norge* dans *Les Cahiers du Nord*, n° spécial. 1952-1953, pp. 180-279; M.L. EICHHORN, *Der agressive Norge*, mémoire inédit présenté à la faculté des Lettres de Münster, 1958; CL. CALLENS, 'La Langue verte' de Norge, mémoire inédit présenté à la faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, 1964; *Norge*. Présentation par R. ROVINI et MARC ALYN, 2e éd., Paris, 1972, coll. 'Poète d'aujourd'hui'; ADRIEN JANS, *Norge*, Tournai, 1972, coll. 'Le miroir des poètes'; J. MAMBRINO, *Connaissez-vous Norge?* dans *Études*, août-septembre 1972, pp. 213-230. — JOSEPH DELMELLE, *Pierre Nothomb et l'Ardenne*, Spa, 1958; MARCEL CLÉMEUR, *L'esprit créateur de Pierre Nothomb*, Vieux-Virton, 1964; FRÉDÉRIC KIESEL, *Pierre Nothomb*, Bruxelles, 1965, 'Collection Portraits'. — ROGER BODART, *Charles Plismier*, Paris, 1954, coll. 'Classiques du XXe siècle'; ROGER FOULON, *Charles Plisnier*, s.l., 1971, coll. 'Figures de Wallonie'; *Charles Plisnier*. Les meilleures pages présentées par CHARLES BERTIN, Bruxelles, s.d., 'Collection anthologique'. — *Entretien de Jean Servais avec Berthe Bolsée* dans *Cahiers Jean Tousseul*, 1967, n° 2, pp. 27-40; [MICHEL GEORIS], *Jean Servais* dans *Le Bibliothécaire*, 1973, n° 10, pp. 11-14. — ROGER GADEYNE, *Arsène Soreil*, Liège-Bruxelles-Paris, 1963, coll. 'Essai-Monographies'. — PAUL DRESSE, *Marcel Thiry. Évolution d'un poète*, Liège, 1934; MARCEL CLÉMEUR, *L'Œuvre poétique de Marcel Thiry. Du symbolisme à l'école du regard*, Vieux-Virton, 1960; *Hommage à Marcel Thiry*, n° spécial (89-90) de *Marginales*, 1963; Marcel Thiry. Présentation par ROGER BODART, Paris, 1964, coll. 'Poètes d'aujourd'hui'; ROBERT VIVIER, *Introduction aux récits en prose d'un poète* dans: *Marcel Thiry. Nouvelles du grand possible*. Liège, 1960; GEORGES JACQUEMIN, *Marcel Thiry conteur*, Vieux-Virton, 1973; BERNARD DELVAILLE, *Introduction* à *Toi qui pâlis au nom de Vancouver... Œuvres poétiques (1924-1975)* de MARCEL THIRY, Paris 1975 (contient une bibliographie complète des œuvres de Marcel Thiry jusqu'en 1975). — NORRY ZETTE, *Robert Vivier*, Bruxelles, 1935; *Cahiers du Nord*, 1951-1952; JEAN CASSOU, *Avant-propos* à ROBERT VIVIER, *Poésie (1924-1959)*, Paris, 1964; *Hommage à M. Robert Vivier ..., offert par le Cercle des étudiants en philologie romane de l'Université de Liège*, Liège, 1965; *Manifestation en hommage au professeur Robert Vivier* dans *Marche romane*, t. XV, n° 5, 1er trimestre 1965; MARCEL THIRY, *Robert Vivier, poète français de Belgique* dans *Philologica Pragensia*, t. XV, 1972; ROGER FOULON, *Robert Vivier*, Bruxelles, 1974, coll. 'Mains et chemins'.

DESSIN (1959) DE JEAN COCTEAU, *célébrant le théâtre et portant (en haut) la mention: 'Vive le festival de Liège!'. Ce dessin orne la couverture de la brochure-programme éditée, en 1977, à l'occasion du XX^e Festival du Jeune Théâtre de Liège.*

II - LE THÉÂTRE. DE 1920 À NOS JOURS


Les monstres sacrés du théâtre risquaient de disparaître, à cause de la déplorable indiscrétion d'une presse qui supprime le mystère des coulisses et le respect que trouvait des comédiens exige. mais un Jeune Théâtre apporte avec lui ce que la jeunesse conserve d'enfance et d'un génie instinctif qui brave l'analyse.
Il est possible que toute cette ombre
Jean Cocteau
1939

APRÈS LA PREMIÈRE GUERRE MONDIALE

À la fin des hostilités, la production dramatique de la Wallonie reste indissociable de celle qui voit le jour à Bruxelles. Les années 1920 ne sont pas, à cet égard, fondamentalement différentes du XIX[e] siècle. Cette époque n'en constitue pas moins un moment important: le théâtre français de Belgique cherche, avec plus de cohérence et de diversité, son indépendance et son originalité. De Paris viennent des exemples stimulants, ceux de Copeau, de Charles Dullin. La grande nouveauté apportée par Maeterlinck depuis 1890 doit céder la place à des formes nouvelles. Voici le moment où émerge Ghelderode. Pendant quarante ans, son nom s'imposera de plus en plus fortement; les réticences de Bruxelles, puis de Paris à son égard ne sont-elles pas le signe que son œuvre est très peu française? Elle ne doit rien à la Meuse, à l'Ardenne: ses racines plongent dans un passé national, surtout dans l'univers bruxellois où coexistent, quand ils ne se mêlent pas, des éléments français et flamands. Parmi ses maîtres ne doit-on pas compter Georges Eekhoud, les marionnettes bruxelloises? Depuis *Duvelor ou la Farce du diable vieux*, représenté au Théâtre de la Bonbonnière (1918), jusqu'à *Marie la Misérable*, une ample création théâtrale se déploie, profondément baroque, nourrie des fantasmes qui torturent l'âme de Ghelderode.

Très rapidement soutenu par des metteurs en scène flamands, traduit en néerlandais, Ghelderode est un homme de double culture.

Herman Closson est davantage orienté vers la francophonie. *Sous-sol* (1925) est le début d'une ample production, où domine le théâtre d'histoire, visant non pas à reconstruire le passé, mais à mettre en évidence des personnalités supérieures, fortes dans la passion de la vie; ce n'est pas un hasard si Shakespeare devient, chez Closson, le héros d'un drame, comme *Borgia* ou *Godefroid de Bouillon*. Présent dans la vie littéraire et théâtrale de Bruxelles, Closson l'est non seulement par ses drames; ses romans, ses écrits théoriques comptent également. Et son œuvre embrasse des décennies.

La vie littéraire de Bruxelles est particulièrement intense au sortir des années d'occupation, singulièrement dans le domaine de la dramaturgie. Certes, un public assuré et rassurant attend, demande les œuvres de faiseurs habiles, aux artifices éprouvés, Duvernois, Bourdet, Sacha Guitry; leurs œuvres tiennent une place ferme dans les répertoires. Un autre public, qui n'est pas toujours différent, s'amuse aux revues légères que lui propose le Théâtre des Galeries. Mais Jules Delacre, qui a fait ses gammes en Angleterre, fonde, à Bruxelles le Théâtre du Marais; il le dirige de 1922 à 1926. En 1930, son entreprise renaît, avec Aimé Declercq et Raymond Rouleau. Elle s'inspire des recherches de Dullin et de Lugné-Poe. Que le public de Bruxelles ne soit pas prêt à applaudir des œuvres vraiment neuves, qu'un dramaturge authentique ne puisse pas encore faire carrière chez nous, un fait l'atteste: le départ pour Paris de bon nombre d'acteurs, Raymond Rouleau, Madeleine Ozeray, Berthe Bovy, Tania Balachova, Jean Servais. Fondé par Albert Lepage, le *Rataillon* exploite une formule qui sera couronnée de succès, quarante ans plus tard, le 'Théâtre de Poche'. Cet animateur dynamique porte à la scène Ghelderode, Tumerelle, *Ubu-Roi*, *Les Troyennes*, voire le *Caïn* de Byron, en tout une vingtaine de spectacles, montés avec des moyens très réduits et dans des décors stylisés.

Recherches et tentatives. Avant même que la création théâtrale n'eût trouvé dans la Belgique française ses auteurs modernes et ses salles, des tentatives importantes s'étaient produites dans la scénographie. Portés par le modernisme dont on retrouve des traces dans des poèmes, des romans, en peinture, des metteurs en scène songent à des décors qui ne soient pas conventionnels: ils rejoignent ainsi les courants qui existent en Russie et en Allemagne, chez les constructivistes et les expressionnistes. PIERRE FLOUQUET conçoit des projets de décors pour *Le Monsieur Untel* de Paul Avort et pour *L'Âme vierge* de Luc Barnavol.

Avant son adhésion au surréalisme, René Magritte peint des décors pour *Rien qu'un homme* de Max Deauville. De même Marcel Baugniet pour *Tam-Tam* de GÉO NORGE, que projette de créer le groupe de Raymond Rouleau. *La Revue de l'Occident* lance un théâtre de marionnettes pour lequel J.-J.Gaillard réalise des décors et des personnages remarquables. Delacre lui-même, mettant en scène *Le Petit Eyolf* d'Ibsen, a le courage de planter des décors constructivistes.
Des amateurs dynamiques se manifestent. Si limitée que soit leur audience immédiate, ils exercent une pression, ils contribuent parfois à modifier des habitudes invétérées et à faire percevoir autrement le phénomène théâtral.

En 1924, les Liégeois ALBERT et PAUL FASBENDER créent les *Compagnons de Saint-Lambert;* jusqu'en 1940 et au-delà, leur groupe sillonne la Wallonie, présentant dans les collèges, sur les places publiques, un répertoire constant, où Ghéon occupe une place importante. Par eux le *Mystère de l'Invention de la Croix* est donné à Tancrémont: c'est là, certes, un théâtre de patronage, mais aussi un acte de foi dans un renouveau dramatique qui reléguerait à leur vraie place les produits du répertoire traditionnel. Avec le peintre d'origine verviétoise, CHARLES COUNHAYE et, à l'initiative du Luxembourgeois AUGUSTIN HABARU, ALBERT AYGUESPARSE fonde en 1925 le Théâtre prolétarien pour concrétiser les désirs et coordonner les efforts d'ouvriers épris de théâtre. Ils jouent, entre autres, *Hinkemann* de l'Allemand Ernst Toller, *Asie* de Vaillant-Couturier. FERNAND PIETTE assume ensuite la direction de la troupe, à laquelle participe CHARLES PLISNIER, et qui est itinérante. Counhaye connaissait les expériences des constructivistes allemands. Nombreuses aussi sont les représentations assurées par des cercles, pour des textes d'auteurs locaux, JULES GILLES (Arlon), ÉMILE WASNAIR (Nivelles); l'histoire théâtrale des Maisons du Peuple et des Cercles paroissiaux reste à écrire. Des publications régulières assurent la diffusion d'un certain nombre de textes, la *Collection de la scène belge,* les éditions *Pro Arte* à Liège. L'œuvre la plus percutante de ces années n'aura qu'une seule représentation et ne sera pas publiée alors, *Le Dessous des cartes,* qui est l'apport des Hennuyers PAUL NOUGÉ et ANDRÉ SOURIS, ainsi que de Paul Hooreman au surréalisme (Bruxelles, février 1926).

Plusieurs dramaturges nouveaux ont noué des contacts avec l'étranger. *Terminus,* de HENRY SOUMAGNE (né à Liège en 1891, mort en 1951), est représenté à Prague, puis à Paris, avant de l'être à Bruxelles; la facture résolument moderniste de ce drame rompt avec les conventions admises, l'auteur joue habilement avec le temps théâtral. Si *Bas-Noyard,* farce à thème politique, se situe davantage dans la tradition, Soumagne aborde des sujets religieux, tantôt avec une violence agressive (*L'Autre Messie,* 1923), tantôt avec une volonté de sérénité (*Madame Marie,* 1928). *Robinson,* d'ARTHUR CANTILLON (Pommerœul 1893-Bruxelles 1933), traite avec subtilité et originalité un sujet célèbre; ce petit acte glisse du drame à la comédie, mêle l'actualité et l'aspiration permanente de l'homme à la paix et à la solitude. Pendant trente ans, le Wavrien MAURICE TUMERELLE ressasse sous des modalités diverses une hantise, la grisaille de la vie quotidienne, la monotonie intolérable des êtres enfermés en eux-mêmes et contraints par la nature, par la société, à vivre ensemble; ainsi dans *Compagne de mes jours.* Ses comédies semblent écarter cette obsession; mais, malgré leur orientation vers la farce ou le vaudeville, évidente dans *Prospérité, La femme volante,* elles laissent paraître des traces de sa préoccupation fondamentale. Le machinisme, la société robotisée de l'avenir sont stigmatisés dans *Sensorium limited.* Avec CANTILLON et FERNAND LÉANE, Tumerelle a fondé, à Bruxelles, le Théâtre des Deux Roses; les deux spectacles qu'il a assurés, *Pan* de Van Lerberghe et *Salomé* de Wilde, n'ont pas sauvé leur entreprise. De son côté, CHARLES CONRARDY se plaît à reprendre, d'une manière moderne et ironique, non sans une discrète amertume, des thèmes anciens, *Hamlet, Don Quichotte, Salo-*

mé, Jeanne d'Arc; ces brèves 'tragédies-farces' placent les héros dans la vie quotidienne d'aujourd'hui; leur grandeur s'y trouve réduite, voire détruite; les idéaux ne résistent pas à la pression des intérêts banals. *Les Indifférents,* qu'ODILON-JEAN PÉRIER (1900-1928) ne publia pas, révélèrent leur efficacité scénique récemment: après les représentations de 1925 *(Théâtre du Marais),* et, à l'initiative d'Herman Closson, en 1941, et à Paris en 1949, CLAUDE ÉTIENNE (Bruxelles) représenta cette petite pièce où tout est dans la nuance, dans la prétérition, en un jeu à la fois précieux et grave avec le langage. Périer créait chez nous un théâtre 'littéraire', qui avait toutes les vertus du verbe ciselé et toutes les forces d'une action retenue et intériorisée. O.-P. GILBERT (Hainaut) avait débuté en 1918 *(La Lumière entrevue).* De 1927 à 1930, il dirige la *Revue internationale du Théâtre.*

La deuxième guerre. Au moment où elle va éclater, le théâtre français de Wallonie existe. Il commence à s'imposer à l'étranger, timidement peut-être, avec l'appui de quelques metteurs en scène français. Bruxelles a surtout été le lieu de sa réalisation. À côté des plus grands, bien des noms mériteraient d'être cités. Le Liégeois ADOLPHE LOUSBERG laisse une œuvre abondante, des pièces nerveuses, brèves, qui exposent une crise limitée dans le temps, centrées sur un effet de suspense. Rares sont ceux qui, comme Tumerelle ou Closson, atteignent à la force réelle. *Milmort,* de PAUL DEMASY (né à Liège), traite d'amour incestueux et de crime, avec une étrange démesure; dans la distribution en 1933, au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, on trouve Aimé Clariond et Marguerite Jamois. En vingt ans, le théâtre français a pris place en Belgique. Même si les audaces scénographiques, sociales, dramaturgiques, ou les unes et les autres, n'ont guère été payantes, une tradition et une expérience se sont formées. Des œuvres et des exemples sont là, proposés aux jeunes.

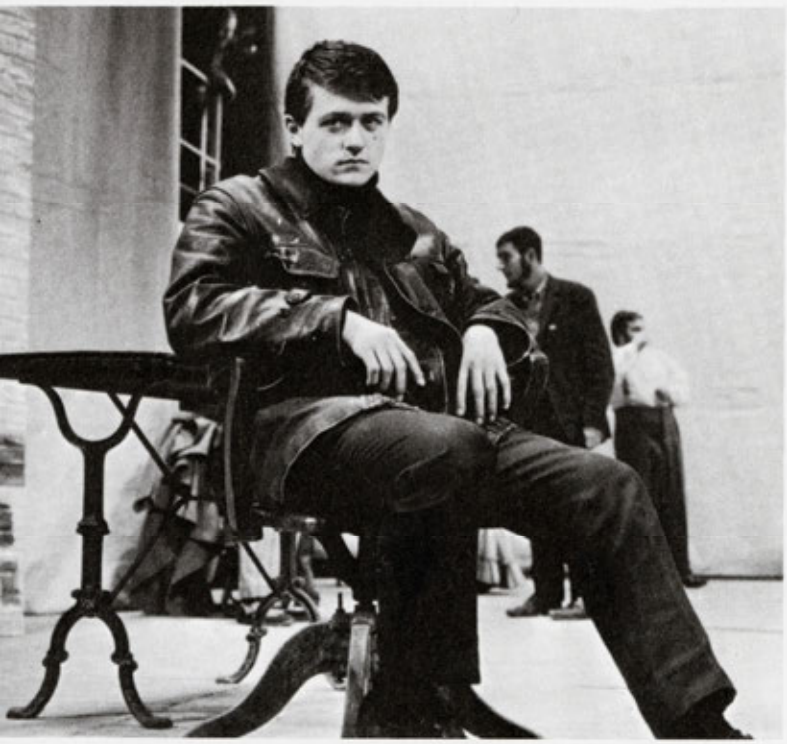
De 1940 à 1944, les temps sont difficiles, mais ils sont féconds. Le contrôle militaire, la censure freinent l'expression et la représentation des œuvres. Néanmoins, émerge alors une génération nouvelle de dramaturges. Les *Comédiens routiers* s'étaient unis peu de temps auparavant; ils découvrent leur mission profonde; allant de ville en ville, ils offrent des spectacles aux populations qu'isolent la pauvreté des moyens de locomotion et l'indigence d'une radio dirigée par l'autorité d'occupation. Pour eux, Closson écrit sur un des vieux thèmes wallons les plus caractéristiques le *Jeu des quatre fils Aymon,* créé dans le Brabant wallon, à Faulx-les-Tombes (août 1941). Le sens patriotique de la pièce échappe d'abord à la censure. Interdit, le drame poursuit son existence théâtrale sous un autre titre. Des *Comédiens routiers* sortira le *Théâtre National,* dirigé par deux d'entre eux, les Bruxellois Jacques et Maurice Huisman. En 1943, un jeune acteur forme la *Compagnie du Rideau de Bruxelles,* CLAUDE ÉTIENNE. Des jeunes dramaturges se manifestent, JOSÉ-ANDRÉ LACOUR, GEORGES SION, un peu plus tard CHARLES BERTIN; à leurs côtés, MARIE-THÉRÈSE BODART, EDMOND KINDS et MAURICE LAMBILLIOTTE, celui-ci tourné vers le théâtre social (*Marie du Peuple,* 1949).

Pendant les années qui suivent la guerre. Le théâtre se développe dans des conditions nouvelles, tant sociales que morales et politiques; elles appelleront une dramaturgie autre. La concurrence du cinéma, dont les moyens techniques et esthétiques s'affinent et qui séduit de plus en plus les foules, engendrera bientôt une crise, qu'accentue l'apparition de la télévision. Deux villes ont en fait le monopole des représentations ou du choix des pièces, Bruxelles et Liège. Dès lors, le *Théâtre National* se fera itinérant, touchant des centaines de localités, pratiquant une politique d'abonnements à prix peu élevés. Cependant, le choix du répertoire est entravé par la législation française, qui impose un long délai pour que puissent être représentées, dans les pays francophones limitrophes, des pièces écrites ou traduites par des Français. Tirant parti de leur situation géographique, des auteurs belges seront portés

à se faire les premiers adaptateurs d'œuvres étrangères. On verra venir dans nos provinces des metteurs en scène anglais, allemands, américains. Le *Théâtre National* donne en 1957, pour la première fois en Belgique, un drame de Brecht; le *Théâtre des Galeries,* changeant soudain de répertoire, l'imite en 1958. Des semaines de fête théâtrale sont créées à Huy, La Louvière, Arlon. Le *Théâtre de l'Alliance* (Bruxelles) est créé. Le *Rideau* se consacre à des œuvres étrangères récentes.

La situation du théâtre à Liège mérite une attention particulière. A partir de 1918, en effet, un théâtre de comédie, permanent, possédant sa propre troupe, fonctionne sous la responsabilité d'une même famille, les Truyen-Joosen, qui fournira trois directeurs jusqu'en 1975. Il porte à son affiche les succès les plus

FESTIVAL DU JEUNE THÉÂTRE DE LIÈGE 1966. *Patrice Chéreau, animateur de* L'Affaire de la rue de Lourcine, *d'après Eugène Labiche, représentée par le Théâtre de Gennevilliers. Depuis lors, Patrice Chéreau a mis en scène, au Festival de Bayreuth,* La Tétralogie *de Richard Wagner. Collection Festival du Jeune Théâtre, Liège (Photo Agence de presse Bernand, Paris).*

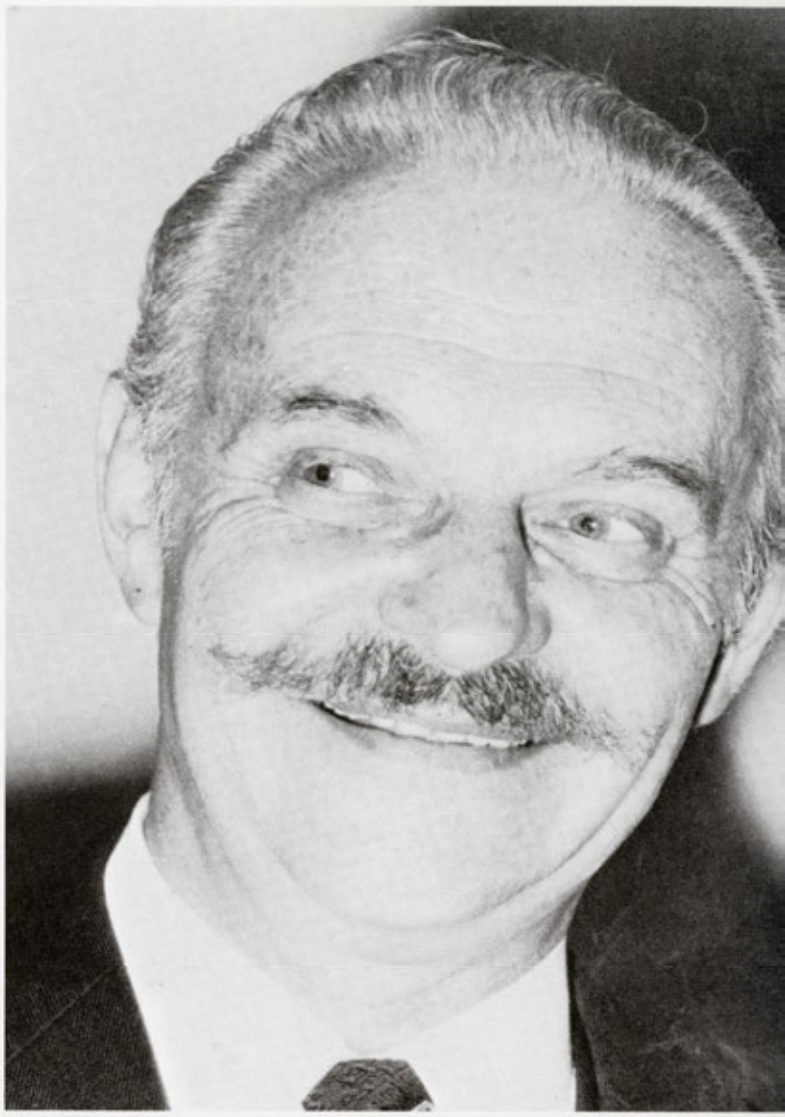


récents de Paris, fournit des spectacles réguliers de la Comédie Française et des Galas Karsenty. Après la Seconde Guerre mondiale, on y comptera aussi des tournées du Théâtre National. Mais, de surcroît, CHARLES JOOSEN, très tôt, révèle des pièces peu connues des scènes étrangères, surtout du théâtre américain et anglais.

Le *Théâtre du Gymnase* a donc pour caractéristique — et le fait est important — de fournir à Liège une rareté: un théâtre français fonctionnant *régulièrement* en dehors des grandes capitales. La démolition du vieil immeuble de la place Saint-Lambert amène la transplantation en Outremeuse d'un autre théâtre, municipal celui-là, qui prendra comme souvenir le titre de *Nouveau Gymnase* (directeur: Yves Larec): il offre, dans ses grandes lignes, les mêmes caractéristiques que son prédécesseur. Dès 1958, il faut encore signaler, à Liège, l'existence annuelle d'un très important *Festival du Jeune Théâtre* (en septembre), initiative due à ROBERT MARÉCHAL. Beaucoup de pièces d'avant-garde qui y furent révélées sont devenues des 'classiques' contemporains.

Enfin, à côté du *Théâtre de l'Étuve* devenu le *Centre dramatique de Wallonie,* il faut encore citer le *Théâtre Arlequin* (animé par JOSÉ BROUWERS et sa femme CHRISTIANE EPPE) qui s'adresse à un public très ouvert et jeune. On ne rappellera ici que pour mémoire les fameuses 'marionnettes liégeoises' au répertoire épique, au langage savoureux de français régional, ponctué du franc-parler wallon de *Tchantchès.* Leur succès a grandi dans les dernières années au point de ne pas se limiter aux théâtres de la 'République libre d'Outremeuse' et du *Musée de la Vie Wallonne;* elles se meuvent dans un répertoire modifié sur de nouvelles scènes au théâtre ambulant 'Al Botroûle', par exemple.

Georges Sion. Le succès qui, en 1943, accueillit *La Matrone d'Éphèse* a imposé le nom de GEORGES SION, né à Binche en 1913.
Pendant vingt ans, son œuvre va se développer dans des directions diverses, attestant ainsi une flexibilité d'invention, un bonheur de création qui ne se sont pas démentis. À peine a-t-il choisi une voie, à peine y a-t-il réussi, son imagination s'oriente vers une autre, pour la délaisser aussitôt et tenter une nouvelle formule. Entre sa première pièce et *Charles le Téméraire,* l'écart est considérable: celui qui sépare le registre d'un certain badinage et celui de l'histoire et d'un haut dessein. *L'Arbre de la liberté,* écrit en collaboration avec Henry Soumagne, offre une organisation dramaturgique linéaire, fondée sur des tableaux. Puis, le dramaturge se complaît à une fantaisie délicate et plaisante, *Cher Gonzague,* où Musset tend la main à Giraudoux. Un souffle claudélien passe à travers *Le Voyageur de Forceloup* (1951), drame de l'amour, de l'expiation, de la charité. Avec *La Malle de Paméla,* la fantaisie refait surface, au long d'une quête à travers le monde, celle d'un souvenir, et d'une découverte, celle de soi-même. Tirant de Gozzi le sujet de *La Princesse de Chine* (1962), Sion crée une œuvre à péripéties et à suspense — mais ceux-ci ne manquaient pas dans sa pièce précédente; et quelque trace s'y retrouve de l'amour entier, passionné, du *Voyageur de Forceloup.* Pour n'être qu'une œuvre de circonstance, le *Jeu de Marie de Nivelles* dépasse largement l'occasion qui l'appela; il rejoint l'esprit des miracles médiévaux, sans merveilleux gratuit; l'histoire s'y allie à la légende, la piété au sens humain. Le merveilleux sacré y a un aspect quotidien et exceptionnel à la fois.
La diversité des thèmes, des sujets, des tons pourrait cacher l'unité secrète de cette œuvre. Le marivaudage, lorsqu'une place lui est accordée, est une manière de rôder autour du bonheur. Le dialogue est toujours preste, même dans *Le Voyageur de Forceloup,* dont le débit est plus lent et dense. Les sous-entendus



GEORGES SION. *Collection Musée de la Parole, Bruxelles (Photo Nicole Hellyn, Bruxelles).*

abondent. Ces personnages, les femmes surtout, disent, même sans le vouloir, un sentiment qu'ils n'identifient pas immédiatement, la fidélité, l'amour. Le dramaturge aime la vie et les êtres. Mais sur elle et sur eux il refuse de projeter une lumière trop brutale. Le passionne la pénombre, à travers laquelle la clarté du sentiment se révélera avec évidence; mais qu'il a fallu de détours, de voyages dans l'espace et en soi-même pour la découvrir! Sous les reparties alertes, qui appellent le sourire, ces comédies vives recèlent des tonalités sérieuses, celles qui apparaissent au premier plan dans les drames. Un moraliste se dissimule sous le mot qui fuse, sous la formule poétique qui cerne une situation, sous la fantaisie avec laquelle

apparaissent une rencontre, un malentendu, un sentiment imprévu.

Dès ses débuts, Georges Sion a avoué son admiration pour Shakespeare, ample génie dramaturgique, mais aussi exemple parfait de l'union des contraires. S'étonnera-t-on qu'il se soit plu à adapter ses œuvres, *Peines d'amour perdues, Antoine et Cléopâtre, La Mégère apprivoisée, Les Joyeuses Commères de Windsor, Richard II* surtout? Sa version de *Volpone* est plus fidèle à Ben Jonson que la célèbre adaptation de Jules Romains et Stefan Zweig. De Lope de Vega *(La Demoiselle à la cruche)*, le dialogue est rendu plus nerveux, l'action est plus concentrée. Mais, ouvert aussi au théâtre contemporain, connaissant la situation privilégiée de la Belgique, Georges Sion sait qu'une des missions du dramaturge de notre pays est de révéler les œuvres de l'étranger. Voilà pourquoi il choisit Durti, Calvino, Wolfe, Kirdy, et même *Ordet* de Kaj Munk, qui avait donné un classique du cinéma avec Dreyer. Ces choix ne sont pas arbitraires: ils répondent à des tendances intimes du traducteur. Et il ne serait pas difficile de retrouver dans 'ses' auteurs certains traits qui viennent au jour, çà et là, dans son œuvre propre.

DÉCOR D'ÉMILE LANC POUR *LA MALLE DE PAMÉLA* DE GEORGES SION. *Mise en scène de Georges Mony, Bruxelles, 1955. Extrait de:* Le Décor de théâtre dans le monde depuis 1950. *Textes et illustrations rassemblés par les Centres nationaux de l'Institut international du Théâtre, choisis et présentés par René Hainaux avec les conseils techniques d'Yves Bonnat. Bruxelles, 1964.*

Charles Bertin (Mons 1919). L'univers imaginaire de CHARLES BERTIN est tout autre. La gravité l'empreint, due à une tension profonde, qui marque tout son œuvre. Les personnages se meuvent dans un univers clos, où tout dénonce la difficulté d'être, de se réaliser. Sur cette note fondamentale, certitude première sans cesse reprise sous des angles nouveaux, le dramaturge invente des variations. *Les Prétendants* (1947) aurait pu n'être qu'un conflit familial, des mal aimés et des mal aimants condamnés à vivre dans un cercle d'autant plus restreint et d'autant plus étouffant que la guerre, l'occupation du pays limitent leurs horizons. Mais le conflit mondial précisément confère à ces affrontements une perspective plus vaste. Le drame bourgeois s'élargit jusqu'à un sens métaphysique: l'état de l'être humain dans cette vie. L'attente provoque un statisme presque intolérable parce qu'elle multiplie en nombre et en intensité les heurts et les aveux les plus cruels. 'On naît, on vieillit, on meurt: on ne possède rien ni personne. Il n'y a de place dans cette vie pour aucune évidence.' Si tout rentre dans l'ordre à la fin, le dernier mot reste à l'isolement; comme Thérèse Desqueyroux, la belle-sœur est rendue à une solitude sans espoir, parce que le mal de vivre est en elle.

Au thème si souvent traité de Don Juan, Bertin confère un sens nouveau: celui de la cruauté, qui s'ajoute à la soif d'une liberté que rien ne peut entraver: 'Je suis né pour détruire', dit le héros. Il peut connaître des moments de bonheur; mais ce n'est qu'en apparence; il n'a jamais aimé. Ses séductions masquent une tension, celle de l'être isolé, qui camoufle de bonnes fortunes ou de conquêtes préméditées sa solitude foncière. La dureté aussi est traitée, avec dépouillement et rigueur, dans *Christophe Colomb*, d'une facture toute classique. L'action de la pièce est presque nulle. Tout le drame réside dans les affronte-

LA SCÈNE DES MIMES EXTRAITE DE *L'OISEAU VERT*, COMÉDIE DE CARLO GOZZI ADAPTÉE PAR CHARLES BERTIN. *Collection Rideau de Bruxelles.*

ments entre le découvreur de terres et ceux qui l'entourent, attirés par des résultats immédiats, tangibles. Tous sont enfermés dans le vaisseau qui les porte vers un monde dont ils doutent, sauf Colomb. Isolé parmi les autres, par son intransigeance, par sa foi dans sa mission, il ne doute pas, ou presque pas. Sa solitude est celle des grands idéalistes.

Dans cet univers amer une brèche est introduite avec l'apparition de l'enfance. *Le Roi Bonheur* contraste nettement avec les œuvres antérieures à 1966. La fantaisie se débride: un monde de fantoches se déploie sous nos yeux, en une géographie où le réel et l'imaginaire composent un amusant assemblage. Et le traître de service semble provenir du mélodrame ou de quelque opérette. Le dramaturge secoue la 'tyrannie du monde adulte', l' 'univers concentrationnaire des grandes personnes'. Mais il ne peut faire que, çà et là, dans cette histoire qui finit comme un conte bleu, ne passe un écho plus grave: la tricherie au jeu d'échecs a un sens, elle se justifie parce que, sans elle, le jeu serait comme la vie, 'cet ensemble de hasard heureux ou malheureux sur lequel nous sommes sans pouvoirs'.

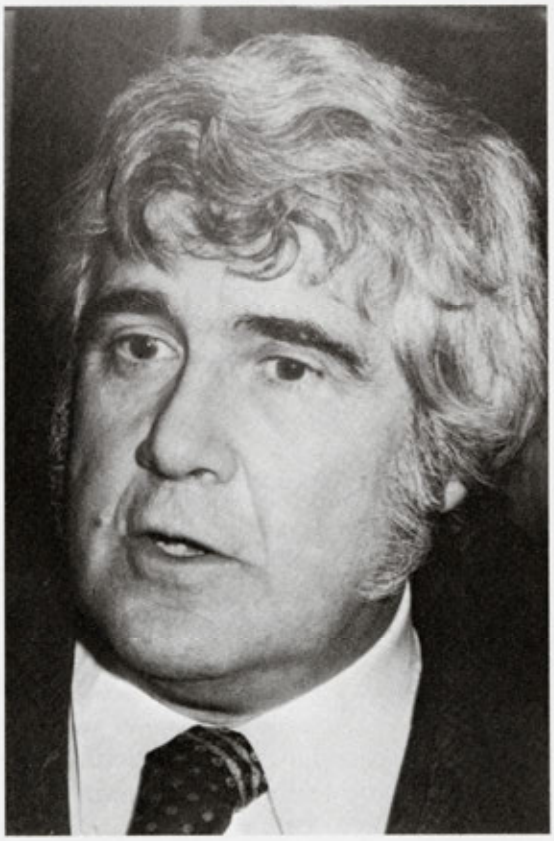
Le tragique et la poésie renouent alliance dans *Je reviendrai à Badenburg* (1970), d'une dramaturgie plus complexe que les pièces précédentes. Cette histoire d'un homme qui a conscience que la vie est le bien suprême a des prolongements politiques par le pays et l'époque dans laquelle elle se déroule: l'Allemagne, le nazisme. Le pouvoir miraculeux, dont le héros, par ailleurs si quelconque, si modeste, est doté, n'est sans doute qu'un don étonnant de la nature, inacceptable par les esprits raisonnables, par les savants. Lorsque le secret sera levé, non pas dans son essence mais dans les circonstances où le pouvoir anormal est paru, le personnage est près de mourir. Ainsi, la pièce est-elle construite en forme circulaire: le passé rejoint le présent, dans la mort. Mais, entre les deux bouts qui vont s'unir, le specta-

teur a pu méditer sur les forces humaines et les puissances sociales, sur la valeur essentielle qu'est l'existence de l'individu. Le pessimisme de Bertin s'est enrichi, nuancé de notes plus claires: la foi dans l'homme, dans sa grandeur, même précaire, face aux forces d'oppression, politiques, sociales, qui le guettent sans cesse.

Le théâtre étranger a aussi sollicité l'attention de notre dramaturge. De Gozzi il adapte *L'Oiseau vert;* de Shakespeare *Troïlus et Cressida;* d'Ekaterina Oproïu *Je ne suis pas la Tour Eiffel.* Trois pays, trois siècles, trois registres viennent ainsi à conjonction dans son champ, la comédie fiabesque, la comédie élisabéthaine, la comédie roumaine moderne.

Talents divers. Exilé par la guerre en Suisse, le grand Wallon Charles Plisnier (1896-1952) avait écrit un drame politique et moral, d'une sobre intensité, *Hospitalité* (1943), où s'affrontent l'engagement radical dans le parti et le sens de l'humanité.

JEAN MOGIN. *Collection Musée de la Parole, Bruxelles (Photo Nicole Hellyn, Bruxelles).*



Le maître du roman policier, Georges Simenon, fait représenter à Paris, au *Théâtre de l'Œuvre, La Neige était sale* (1950). Denis Marion avait assisté Malraux dans la réalisation du film l'*Espoir*; il se tourne vers le théâtre, avec *Le Juge de Malte* et *L'Affaire Fualdès.* Après *Symphonie déconcertante* (1946), le Wallon Charles Cordier souligne, dans des drames, le destin d'un homme et celui d'une collectivité, à un moment crucial *(Les Dés sont jetés, Canossa, Sainte-Hélène, petite isle...).* Les régimes autoritaires sont fustigés par lui dans *Bogobol,* histoire d'un sosie et d'un dictateur fantoche qui n'existe que par la volonté de ceux qui le maintiennent au pouvoir.

De Jean Mogin (Bruxelles), on représente en France *À chacun selon sa faim* (1950), *Le Rempart de coton* (1952), *La Fille à la fontaine* (avec Jean-Louis Trintignant). Ses héros sont hantés par la passion de l'intransigeance, poussée jusqu'à l'inhumanité, l'être humain voulant réaliser la perfection de soi ou de son amour aux limites des possibilités, dût-il aboutir à la mort.

De nombreuses initiatives. Il a existé vers 1950 une crise du théâtre, semblable à celle des années 1930. La forte concurrence de la radio qui, avec le disque, atteint un degré remarquable de pureté et de rendu, et dont les récepteurs se répandent de plus en plus; la présence envahissante du cinéma, riche des œuvres créées dans les pays les plus divers et fort de perfectionnements techniques extrêmes, expliquent cette désaffection du public. La concentration des salles de théâtre dans deux grandes villes appelle une double réaction: l'apparition de petites salles, davantage portées à la nouveauté et à l'audace; d'autre part, des tentatives de décentralisation, comme celle que pratique le *Théâtre National* avec les deux troupes itinérantes qui doublent celle qui demeure à Bruxelles. Tandis que le *Théâtre de*

Poche est créé à Bruxelles, à Liège, le *Théâtre de l'Étuve* l'est par des étudiants qui mettent à leur programme des œuvres de Beckett, d'Adamov, parfois avant même qu'elles n'aient été présentées à Paris. Leur association tiendra une quinzaine d'années — ce qui marque leur succès — pour se reformer actuellement en 1978. Le *Centre Dramatique de Wallonie* se constitue en 1961, à l'initiative de JEAN SALKIN; itinérant, il proposera des œuvres de Brecht, notamment, jusqu'en 1966, moment de sa disparition. Sont aussi créés le *Théâtre de l'Ancre* et le *Théâtre du Printemps* (Charleroi), le *Théâtre de la Communauté* à Seraing, créé et animé par ROGER DEHAYBE, et qui met à son programme des pièces très peu connues de Hugo et de l'Irlandais Sean O'Casey. Même dans des salles traditionnelles, comme le *Gymnase* à Liège, le *Palais des Beaux-Arts* de Charleroi ou le *Théâtre* de Mons, qui accueillent les compagnies de Bruxelles et de Paris, avec leur répertoire classique, ancien et moderne, on voit des œuvres d'Ugo Betti *(Corruption au Palais de Justice)* et d'Albee *(Qui a peur de Virginia Woolf?)*.

Les instances supérieures promeuvent une politique du spectacle, résultat d'une évolution qui remonte à 1921: le Service des Œuvres complémentaires de l'École (1921) a été la première étape qui mène à une Direction de l'Éducation populaire (1940). En 1952, un plan quinquennal est établi par le ministère de la Culture française; sous l'impulsion du ministre PIERRE HARMEL, un Conseil national de l'Art dramatique est fondé, qui fixe les statuts des troupes, agrée ces compagnies, subsidie des entreprises dramatiques, certaines étant chargées de mission et orientées vers une tâche de décentralisation. Le *Centre Éducatif d'art dramatique*, dirigé par FRANK LUCAS (né à Verviers), contribue à la promotion du théâtre auprès des jeunes. Des stages ont eu lieu à Genval, à Stave. Face aux théâtres 'officiels', les amateurs continuent leur œuvre bénévole, groupés en fédérations, déjà reconnues par l'État après 1920, maintenant fortement accrues en nombre, ce qui témoigne de la vitalité du théâtre dans les couches les plus larges de la population. Elles ont des publications. Leurs salles sont nombreuses, mais conçues de façon très traditionnelle, modestement équipées. Là se réunit une collectivité, commune, groupe politique, paroisse, à l'occasion de fêtes. La rationalisation des budgets alloués par le ministère, l'appui donné aux entreprises plus novatrices, la concurrence d'autres formations, plus récentes, mieux initiées aux problèmes de la scénographie, la télévision enfin et surtout n'ont-ils pas provoqué récemment le déclin de ces associations anciennes?

Un autre théâtre. Car, à partir des années 1960, l'évolution du théâtre se fait plus rapide: la pression des jeunes compagnies, l'exemple ou la présence de metteurs en scène progressistes, l'arrivée de quelques scénographes étrangers font se développer un théâtre qui rompt résolument avec le passé. L'expression corporelle avait pris place dans le programme de formation dramatique; elle envahit les créations. Le théâtre se fait viscéral. Des exemples viennent de l'étranger, du *Living Theatre* de New York, entre autres. On pratique le 'happening', le théâtre d'improvisation et d'interpellation du public. Née d'une crise morale, sociale, politique, dont l'exutoire violent s'est produit en 1968, cette dramaturgie a trouvé en Arrabal un précédent typique: *Fando et les lis* a été créé en Belgique en 1959, sept ans après les débuts du dramaturge espagnol. Le répertoire se modernise aussi par la pièce-document, qui se réfère à un fait d'actualité ou à un problème important: le péril atomique, à propos de l'affaire Oppenheimer, mise en forme scénique par l'Allemand H. Kipphardt et traduite par Jean Sigrid, qui laisse, en outre, une œuvre originale. La question angoissante de l'enfant anormal est présentée par Peter Nichols, dans *Un jour de la mort de la petite plante*. Dans un autre registre, Dario Fo fait alterner, dans *Cette dame est à jeter*, les éléments clownesques et la politique. Le *Théâtre-Poème* offre au public des textes selon une

JEAN LOUVET, *animateur du Théâtre prolétarien de La Louvière.*

formule qui n'est pas le récital de déclamation. ANDRÉ FRÈRE (Hainaut) écrit des *Comédies à une voix*. Si différentes qu'elles soient, ces œuvres ont ceci de commun qu'elles rompent fortement avec la présentation traditionnelle. Les théâtres expérimentaux abondent, le *Parvis,* le *Laboratoire vicinal.*

La Louvière est un centre dynamique. Le metteur en scène y bénéficie d'une salle moderne, celle du Théâtre communal. Né en 1934, JEAN LOUVET anime dans la ville le Théâtre prolétarien. Sa technique et sa pensée dramaturgiques ont évolué. Elles prennent leur origine dans les grèves de 1960, qui ont orienté Louvet vers l'action théâtrale conçue comme activité politique. Ses premières œuvres se situent assez près de l'événement, en une série de tableaux qui évoquent la grève, avec une lucidité qui ne porte pas uniquement sur les classes dirigeantes, mais qui vise aussi la bonne conscience de l'ouvrier (*Le Train du bon dieu,* 1962; *L'An Un*). Les perspectives s'élargissent dans *Mort et résurrection du citoyen T...,* au titre quelque peu brechtien: la fermeture des usines, le déclin économique de la Wallonie, la dénatalité, le mépris des politiciens de la capitale pour la région, l'indifférence des 'cadres', l'attachement au sol natal, l'attirance de la grande ville, autant d'aspects qui s'imbriquent étroitement dans ce drame. Puis, la manière change. *À bientôt, Monsieur Lang* comporte une bouffonnerie agressive qui écorche la famille, le pouvoir. *Le Bouffon* intègre une part d'onirisme, qui se déploie dans *Les Clients*. Les derniers drames de Louvet visent à impliquer le spectateur dans le jeu scénique, en faisant se dérouler celui-ci partiellement dans la salle. Le langage y est plus dense que dans les précédentes. L'intention politique y est moins directement évidente, la part du fantasme étant prépondérante. À la fin de 1977, l'*Ensemble Théâtral Mobile* a créé à Tournai *Conversation en Wallonie,* le drame le plus accompli de Louvet.

Une autre expérience de rénovation du théâtre a été menée pendant neuf mois, en 1972-1973, par le Français ARMAND GATTI, dans le Brabant wallon (Melin-Nivelles). L'objectif est de rapprocher le théâtre et le peuple dans sa vie réelle, dans la communauté où s'inscrit son existence. Pour ces populations, la formule théâtrale traditionnelle, même modifiée par des techniques récentes, reste un phénomène lointain, sinon étranger. Pendant une année scolaire, Gatti et les élèves de l'IAD ont parcouru les localités, avec une colonne d'automobiles, intégrant les ouvriers et les agriculteurs dans un processus de création. Leurs problèmes économiques, politiques, sociaux, humains ont été captés à même la bouche des villageois et des habitants des petites cités, pour former un réseau où la fiction se mêle intimement à la réalité vécue. Des pièces-enquêtes, comme *Notre mémorable partie de basket* et *La Veuve du paysan,* des pièces-trajets comme *Les Barricades pathétiques de l'ouvrier Théophile* ou *Tresses d'herbe fraîche pour Madeleine U ménagère* ont voisiné avec

une comédie musicale, *Les Îles*. Une telle expérience abolit la distance entre spectateurs et acteurs, ceux-ci étant intégrés directement dans le spectacle, qui les concerne de près, en un 'essai d'écriture collective non commercialisable'. Ces œuvres utilisent divers modes de présentation, la vidéo, le conte public, la musique, le jeu forain, le cortège, le théâtre proprement dit sur tréteaux ou sur la place, la marionnette de grand format. L'entreprise est politique, puisqu'elle vise à donner une forme et un langage à des états vécus, à des regrets et à des aspirations. S'énonçant, la collectivité peut se situer et proclamer son être.

L'Université s'est éveillée aux questions concrètes du théâtre. Certes, les cours traditionnels, d'histoire littéraire ou de textes, ne négligeaient pas toujours les conditions de représentation des œuvres, françaises, wallonnes, étrangères. Mais en marge s'est formé, dès 1934, à l'Université Libre de Bruxelles, un *Jeune Théâtre;* il s'assignait pour tâche de représenter des œuvres souvent négligées par les salles de professionnels et d'amateurs PAUL DANBLON a été un de ses animateurs. Et les activités, très régulières, de cette troupe, dont les membres étaient inévitablement changeants, ont contribué à former un bon nombre de metteurs en scène et d'acteurs. Le *Théâtre Universitaire Liégeois* a commencé au même moment, prenant son départ dans des Cercles littéraires. Son orientation ultérieure, l'a fait se tourner vers des œuvres modernes, puis vers des créations de pièces inédites ou non encore représentées, Apollinaire, Georges Michel, MATHIEU FALLA, le jeune dramaturge liégeois vient de remporter un franc succès au *Festival d'Avignon* (1978).

Après des activités intermittentes, le *Théâtre Universitaire de Louvain* s'est constitué en 1962 et il a fonctionné régulièrement pendant des années. Il est remplacé par l'*Atelier-Théâtre* qui assure la représentation, par des compagnies belges ou étrangères, de spectacles d'avant-garde, soit par le texte soit par la mise en scène, qui sont ensuite proposés dans diverses villes de Wallonie, à Bruxelles ou à l'étranger. Les *Cahiers-Théâtre Louvain* sont publiés dans ce contexte. Un *Centre d'Études théâtrales* a été fondé à Louvain en 1966, qui délivre un diplôme de licence et figure au programme des cours universitaires. Bon nombre de ses activités concernent le théâtre en Wallonie, par des enquêtes, des travaux de lecture.

Ainsi, en quarante ans, en Wallonie comme dans l'ensemble du pays, le monde du spectacle a vécu une aventure passionnante: la constitution d'un théâtre autonome, doté d'œuvres qui dépassent, par leur qualité et par leur force, l'intérêt local; l'éveil d'une curiosité passionnée du grand public pour les expériences dramaturgiques nouvelles, sans que soient négligées, pour autant, les œuvres classiques. Et toutes les couches de la population sont sollicitées, sous les formes les plus diverses.

Raymond POUILLIART

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

R. HAINAUX, *Le théâtre belge*, dans *Histoire des spectacles*, dans *Encyclopédie de la Pléiade*, sous la direction de Guy Dumur, Paris, Gallimard, 1965; CH. BERTIN, *Cinquante ans de théâtre en Belgique*, dans *Sabam, Un demi-siècle d'art en Belgique*, s.l., 1972, pp. 37-69; H. LEJEUNE, *Bruxelles-Théâtres*, Bruxelles, Nautet-Hans (sept volumes annuels de 1935 à 1939 et sept de 1946 à 1952); *Puissance et rayonnement du théâtre d'amateurs*. Édité par la Commission interfédérale du Théâtre d'amateurs, Bruxelles, 1953; *Arts et spectacle en Belgique, Annuaire* [...], par Armand Delcampe [...]. Louvain, Centre d'Études théâtrales (1967-1968, 1968-1971); L. ANDRÉ, *Le théâtre français*, dans *Le théâtre contemporain, (Cahiers de Belgique)*, Bruxelles, Insti-

tut d'information et de documentation, 1969, pp. 67-121; C. POUPEYE, *La mise en scène théâtre d'aujourd'hui*, illustré de vingt gravures sur lino de Pierre Flouquet, Bruxelles, Éditions L'Équerre, 1927; *Rataillon-L'aventure*, Bruxelles, 1933; G. VANWELKENHUYZEN, *Maurice Tumerelle tel qu'on l'ignore*, dans *Bulletin de l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises de Belgique*, 1966, n° 1; M. DEFRENNE, *Odilon-Jean Périer*, Bruxelles, Palais des Académies, 1957; L. ANDRÉ, *Tendances nouvelles, artistes et auteurs en Belgique, terre de rencontre et de liberté*, dans *Le Jeune Théâtre*, numéro spécial de *Vu par les Belges*, 1969, n° 7, pp. 4-8; *Journées du Jeune Théâtre*, Colloque des 3 et 4 avril 1976 à Woluwé-Saint-Pierre. Édité par la Commission française de la Culture de l'agglomération de Bruxelles; *'Le train du bon dieu'* de Jean Louvet, texte [...] et étude dramaturgique de M. et J.-M. PIEMME, dans *Cahiers Théâtre Louvain*, n° 23; *Armand Gatti dans le Brabant wallon*, dans *Cahiers Théâtre Louvain*, n° 26-29, 1977.

RENÉ MAGRITTE, *LA MÉMOIRE (1948). Bruxelles, collection du Ministère de la Culture française (Photo A.C.L.).*

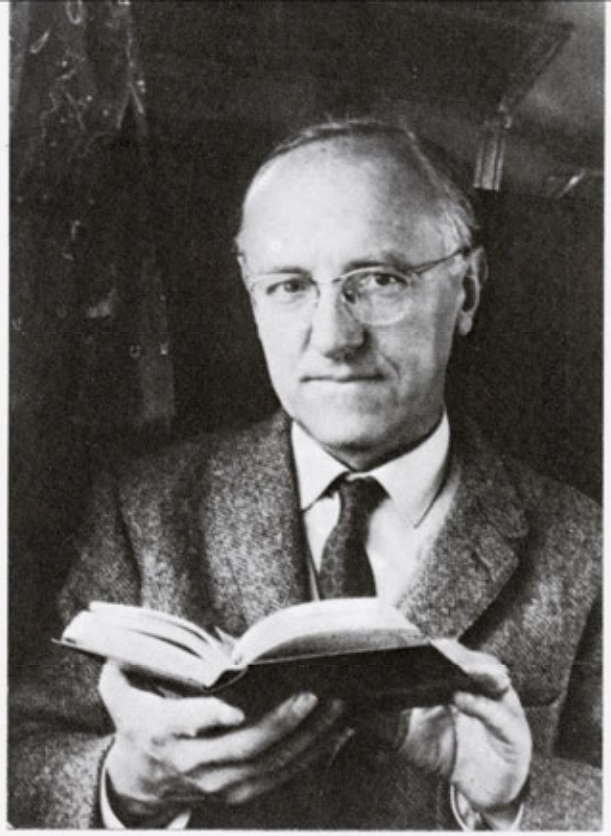
III - LES RÉGIONS WALLONNES ET LE TRAVAIL HISTORIQUE DE 1905 À 1975

LES CONGRÈS WALLONS ET L'ÉTUDE DE L'HISTOIRE

La nécessité d'un enseignement spécifique de l'histoire des Wallons et pour les Wallons s'impose après le Congrès Wallon de 1905. Dans un ouvrage de vulgarisation de bon aloi, *La Fleur de Wallonie*, LUCIEN COLSON réunit, dans la deuxième édition de 1913, les biographies de quelque 1500 personnalités afin de 'mettre en valeur l'histoire de la Wallonie', les publications que JOSEPH DELMELLE consacrera en 1966 et 1967 à *L'expansion wallonne hors d'Europe* ont encore le même dessein: dégager le rôle des grands hommes.

En 1912-1913, des cours gratuits d'histoire wallonne sont organisés par des étudiants liégeois. Le souci de promouvoir cet enseignement marque nombre d'interventions des Congrès Wallons, en 1913 comme en 1938. L'un propose d'inscrire, sur les plaques de rues ou les monuments publics, des explications historiques, un autre, d'organiser des concours de rédaction française sur des sujets d'histoire, un troisième, d'inciter les associations wallonnes à éditer des récits historiques, des légendes ou des contes de Wallonie. *L'Encyclopédie culturelle wallonne* dont le projet est présenté au Premier Congrès culturel wallon de 1938 par son secrétaire général VALÈRE DARCHAMBEAU doit aborder 'l'examen du legs du passé', rechercher 'les manifestations de l'humanisme occidental dans les vies et les œuvres des enfants illustres de la Wallonie'. Les orateurs déplorent la déformation infligée à l'histoire de la communauté wallonne par les conceptions belgicistes et l'on demande en général de donner plus de poids à l'histoire régionale et locale.

Dans cette perspective, LÉON-E. HALKIN, titulaire du cours d'histoire de la Principauté à l'Université de Liège, dénonce au nom de l'objectivité le 'simplisme' pédagogique. Il continue ainsi: 'Que le déterminisme politique ne nous aveugle point; c'est la domination française qui réussit là où avait échoué la politique bourguignonne; c'est la République qui amalgama nos principautés, organisa nos provinces et prépara, sans l'avoir voulu, la Belgique libre de 1830'. Pour l'enseignement, il plaide pour l'histoire du Hainaut en Hainaut, du Luxembourg en Luxembourg, du Brabant en Brabant, du Namurois dans le pays de Namur, de la Principauté de Liège dans le pays de Liège et 'le territoire de la Belgique étant un carrefour des peuples, l'histoire régionale s'élèvera automatiquement à l'histoire universelle'. Il conclut: 'L'école ne peut méconnaître les caractéristiques essentielles des deux grandes régions qui composent la Belgique ni tout ce qui distingue leurs habitants... Flamands et Wallons sont autre chose que des prénoms, ces mots recouvrent des réalités humaines différentes'.
Rejoignant ce qu'avait déjà exprimé Maurice Wilmotte en 1893 ainsi que les positions affirmées par Jules Destrée dans sa *Lettre au Roi* de 1912, plus longuement explicitées dans son



LÉON-E. HALKIN, *professeur à l'Université de Liège, président de la Fédération internationale de la Renaissance. Liège, collection particulière.*

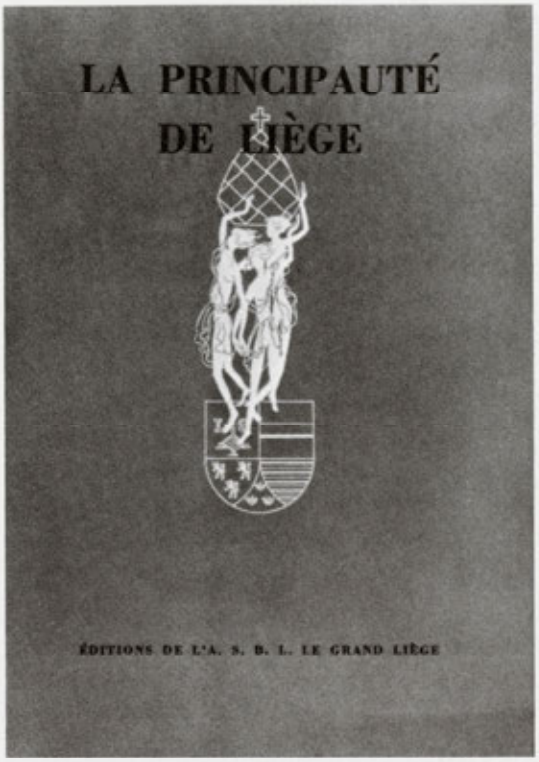
livre *Wallons et Flamands* de 1922, Léon-E. Halkin donne aux revendications wallonnes concernant l'enseignement de l'histoire leurs lignes essentielles. Souvent reprises par la suite, elles figurent, dès 1945, dans le manifeste *Pour Renaître* de l'Association pour le Progrès intellectuel et artistique de la Wallonie, rédigé par FERNAND SCHREURS. Très au fait de la recherche scientifique, ce manifeste demande aussi que l'apport du folklore, de la dialectologie et de l'histoire littéraire ne soit pas oublié non plus que l'histoire sociale du XIX[e] siècle, le mouvement mutualiste, les coopératives, les dispensaires antituberculeux. Il élargit les perspectives en ajoutant que 'les belles pages de l'histoire des Wallons n'ont pas toujours été écrites par des personnalités célèbres mais par des groupes d'hommes qui, traqués par le destin, pourchassés par les guerres civiles et religieuses, menacés par la famine, ont lutté courageusement...' La conception du rôle des 'grands hommes' est dépassée et vise une histoire plus totale.
Au deuxième Congrès Wallon de 1955, FÉLIX ROUSSEAU déclare enfin: 'la terre des Wallons est une terre romane... C'est le *fait capital* de l'histoire des Wallons qui explique leurs façons de penser, de sentir, de croire... On peut parler d'une histoire des Wallons sur le *plan culturel*'.

MANUELS ET PROGRAMMES

Bien que dans une allocution radiodifusée le 27 décembre 1935, le ministre FRANÇOIS BOVESSE rappelle la nécessité d'enseigner aux Wallons leur propre passé, les manuels ne changent pas. Editée en 1937, l'*Histoire de Belgique*, manuel des Hutois R. et D. FURNEMONT fournit légitimement le port de Bruges comme exemple du mouvement commercial au moyen âge. Mais pourquoi, dans le chapitre sur les foires, choisir exclusivement celle de Thourout? Tout en ayant été une des quatre grandes foires de Flandre, elle avait bien son égale en Hainaut ou dans la Principauté de Liège. Les manuels postérieurs à 1945 respectent à peu près le même modèle et JOSEPH ROLAND se plaint encore en 1959: 'On n'épargne guère à l'enfant les détails des conflits sociaux en Flandre au moyen âge'.

Certes, les manuels sont l'écho des programmes et ceux-ci n'ont guère été modifiés jusqu'à ces dernières années. La mise en application du 'rénové' a bouleversé l'enseignement de l'histoire qui se fonde dorénavant sur des méthodes thématiques et synchroniques. On conçoit que les réalités régionales puissent servir d'exemple et d'illustration à la pédagogie nouvelle.

La collection *'Formation Historique'*, éditée récemment à Liège, montre que le dessein majeur est ailleurs. Cherchant à former plutôt qu'à informer, légitimement soucieux de vérité historique, les responsables de cet enseignement ne pourront ignorer ni la nation, ni la région, cadres essentiels de la vie politique, de la vie culturelle voire sociale et économique. Leur effort qui se base sur l'objectivité scienti-



PAGE DE COUVERTURE DE *LA PRINCIPAUTÉ DE LIÈGE* DE JEAN LEJEUNE, (1re) *édition, Liège, 1948. Liège, collection particulière (Photo Francis Nifle, Liège).*

PAGE DE COUVERTURE DU *PRÉCIS D'HISTOIRE LIÉGEOISE* DE FÉLIX MAGNETTE, *3e édition, Liège, 1928. Liège, Bibliothèque centrale de la Ville de Liège (Photo de la Bibliothèque).*

fique et sur une conception globale de l'histoire n'en a pas moins mis un terme aux déformations politiques qu'a trop souvent subies l'enseignement du passé.

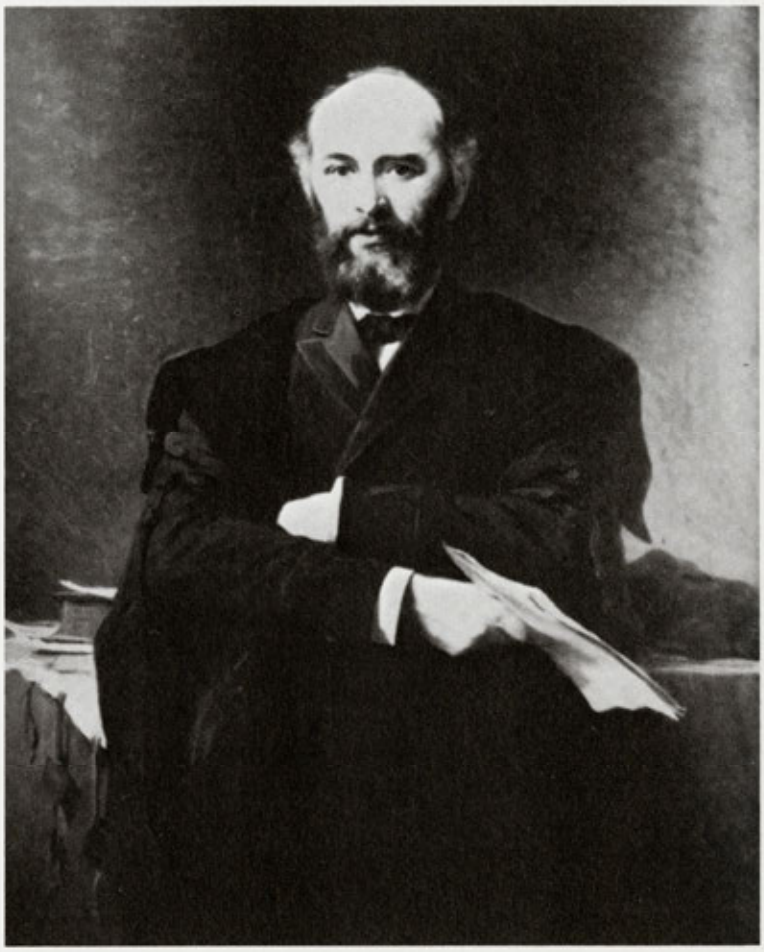
C'est aussi aux meilleures sources qu'ont puisé les manuels d'histoire locale et régionale parus dès l'entre-deux-guerres et destinés aux écoles.

Répondant aux vœux du Congrès Wallon, le Conseil Communal de Liège fonde un prix pour encourager l'étude de l'histoire de l'ancienne Principauté. Il est décerné, en 1924, au *Précis d'histoire liégeoise à l'usage de l'enseignement moyen* de FÉLIX MAGNETTE dont le principal souci, écrit-il, fut 'l'objectivité et l'impartialité' avec une qualité essentielle, l'exactitude. En 1959, JOSEPH ROLAND publie une *Histoire abrégée du Comté et de la Province de Namur* 'qui s'adresse aux étudiants de l'enseignement préuniversitaire'. 'Sans doute,' ajoute-t-il, 'l'enseignement de l'histoire provinciale n'est pas prévu dans nos programmes. Mais on espère que celle-ci contient assez d'exemples concrets pour permettre aux maîtres d'illustrer leur cours d'histoire générale ou de Belgique'. En fait, l'évolution des méthodes pédagogiques a fait pénétrer dans une certaine mesure des données d'histoire régionale dans l'enseignement.

Il en est de même dans les écoles primaires où, dès avant 1940, le plan d'études amène les instituteurs à commencer par l'histoire locale. Dans sa préface au petit livre d'ERNEST TONET, instituteur à Gelbressée, ouvrage intitulé *Du clocher natal à l'histoire de mon pays* (1952), l'inspecteur LÉON JEUNEHOMME souligne qu'il s'agit de 'montrer comment l'histoire locale peut conduire à l'histoire du pays en s'aidant de l'histoire régionale... L'instituteur part à la découverte et à la redécouverte de l'histoire. Au préalable, l'itinéraire est étudié sur la carte, le but est connu, brièvement expliqué. Sur le chemin du retour et le lendemain en classe, les questions se multiplient, les cartes sont enrichies, des précisions sont notées, des

rapprochements surgissent, des explications s'ébauchent'. La collection *Plan d'études* qu'il dirige comporte d'autres manuels analogues. La Ville de Liège renforce cette direction en introduisant dans ses programmes en 1950 *Les grands faits de l'histoire liégeoise*. Pour répondre à ce nouveau besoin, un avocat, YVES BRICTEUX, publie un volume succinct *Histoire de la principauté de Liège, racontée aux enfants*, pour que 'tous aiment le Pays de Liège'. Ces efforts avaient été précédés par une magistrale synthèse: *La Principauté de Liège*, due à JEAN LEJEUNE et qui connut plusieurs éditions, dont la première en 1948.

Depuis 1968, le programme du Ministère de l'Education Nationale impose d'aborder les événements historiques à partir de thèmes envisageant des idées générales comme, l'habitation, le vêtement, etc. Le manuel d'initiation historique *La vie d'autrefois pour mieux comprendre la vie d'aujourd'hui* composé par IRIS FAYS et RENÉ DEPREZ montre que les notions d'histoire locale et régionale disparaissent. Toute histoire politique est éliminée sinon que la dynastie belge apparaît sous le titre: 'Les hommes s'organisent en communauté'. La méthode ignorant les cadres géographiques, des atlas historiques adéquats deviennent nécessaires. A côté des cartes politiques qui figurent dans les publications traditionnelles tel l'*Atlas d'histoire universelle et d'histoire de Belgique* de FRANZ HAYT, des cartes culturelles pourraient répondre au souhait, si souvent exprimé et si peu entendu, de voir enseigner aux enfants de Wallonie leur propre passé. Pourtant l'enseignement peut se fonder de plus en plus sur des résultats acquis par une recherche scientifique d'une grande vitalité.



GODEFROID KURTH (1847-1916), *d'origine arlonaise, fonda, à l'Université de Liège, l'enseignement pratique de l'histoire.*

LES PROGRÈS DE LA RECHERCHE HISTORIQUE

De 1905 à 1975, les connaissances ont extraordinairement progressé dans toutes les sciences; l'étude du passé des régions wallonnes a été considérablement approfondie. L'enseignement pratique de l'histoire introduit dans les Universités belges sous l'impulsion de GODEFROID KURTH est à l'origine d'écoles historiques très fécondes. Dans les dépôts d'archives, en application de la loi de 1895, ne sont plus désignés comme archivistes que des docteurs puis des licenciés en histoire: ils deviennent ainsi des centres de recherche historique. Et JEAN BOVESSE, conservateur des Archives de l'État à Namur, exprime bien leur dessein en plaçant, en épigraphe de la description du dépôt qu'il gère, ces phrases qu'il emprunte à un archiviste français: 'Au-delà de la défense des intérêts présents, à côté du

service de la science, le rôle des Archives se situe enfin sur un autre plan. Leur vrai trésor est d'ordre spirituel; c'est l'âme même d'une région, d'un peuple dont elles ont à conserver l'image et cela, même les plus humbles le sentent confusément'.

Partout à l'honneur, une méthode d'érudition rigoureuse donne des résultats substantiels. La direction des recherches, d'abord marquée par le génie de Kurth, par la vigoureuse personnalité d'HENRI PIRENNE, se diversifie par le contact avec les sources, elle s'enrichit de la contribution de sciences dites longtemps auxiliaires de l'histoire: l'histoire de l'art, l'archéologie, la toponymie, la paléographie, le folklore, etc. L'historiographie des régions wallonnes est influencée par d'autres courants historiques, par d'autres curiosités. Des problèmes de mentalité, de civilisation matérielle sont abordés; comme l'a écrit récemment un maître français, le 'territoire de l'historien' s'élargit. Bien que la Wallonie, au sens actuel du terme, n'ait guère servi de cadre à ces recherches, ces recherches n'en n'ont pas moins fait progresser la connaissance de son passé et contribué à dégager des aspects caractéristiques de celui-ci. Partie des Universités, la recherche s'épanouit autour des dépôts d'archives, dans les sociétés savantes au niveau national et, sur le plan local, dans les multiples sociétés d'histoire et d'archéologie. Des expositions sur des thèmes souvent nouveaux ont l'avantage de permettre des confrontations, de susciter des synthèses. De nombreux colloques permettent la coopération. L'histoire comparative, longtemps réservée à quelques esprits d'élite, profite des apports les plus divers.

LA WALLONIE DANS L'HISTOIRE DE BELGIQUE

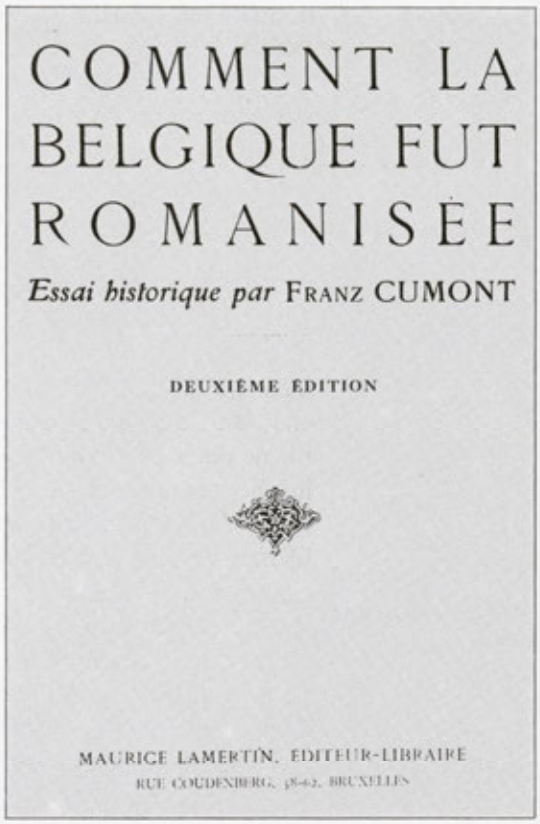
HENRI PIRENNE exerça, sur l'historiographie internationale, belge et, par conséquent, de la Wallonie, une influence exceptionnelle. Ses sept volumes d'*Histoire de Belgique*, publiés de 1900 à 1932, forment non seulement le livre de vulgarisation le plus répandu en raison notamment de la clarté de la pensée, de l'élégance du style mais aussi, sur le plan scientifique, le livre de références le plus utilisé à cause de la richesse de son information. Des lacunes sont dues à l'inégalité de la connaissance et puis Pirenne a délibérément choisi. A cet égard, François-Louis Ganshof reconnaît, dans la biographie de son maître, que les provinces de 'Hainaut, Namur et Luxembourg sont traitées sommairement et que le Brabant, lui-même, passe souvent à l'arrière-plan'; il explique que Pirenne voulait mettre l'accent sur l'important et il pensait que, dans les anciens Pays-Bas, il n'y avait eu que deux 'pays' vraiment importants: 'la Flandre et Liège'. On observera que c'est là une vision de médiéviste d'autant plus frappante que Pirenne, Verviétois, avait vécu lui-même les formes les plus modernes de l'industrialisation wallonne du XIX[e] siècle dont il mesure l'impact avec acuité. Mais il n'y consacre que peu de pages. Certes la production scientifique qu'il a pu utiliser en 1930 était, pour les périodes les plus récentes, d'ordre essentiellement politique.

Vaste synthèse de l'histoire nationale qui comporte bien des nuances, l'œuvre de Pirenne est simplifiée et même sclérosée pour les besoins de l'enseignement et sous la plume d'historiens ou de vulgarisateurs pétris d'esprit civique. Par exemple, Léon van der Essen expose la formation de la patrie belge dans son ouvrage édité en 1932 aux Éditions Rex, *Pour mieux comprendre notre histoire nationale*. Il distingue 'd'une part, des forces de dissociation, de dislocation, et, d'autre part... des tendances unificatrices'. En effet, 'à l'absence d'unité ethnique et linguistique, s'ajoute vers le milieu du IX[e] siècle, le morcellement politique. 'C'est le triomphe du particularisme, du droit local sur le droit national, du privilège sur l'autorité centrale, de l'esprit d'indépendance sur l'esprit de soumission'. Les facteurs d'unification sont l'Église, la force économique, le *Studium generale* de Louvain, puis Philippe le Bon et Charles Quint. Aucune allusion à la Principauté de Liège!

Ce type de littérature satisfait la vertu de patriotisme, le patriotisme belge exalté par la guerre de 1914-1918 et il assourdit les revendications wallonnes dans les années 20. Aussi, est-ce du côté flamand que l'*Histoire de Belgique* de Pirenne rencontre la controverse. Une *Geschiedenis van Vlaanderen* sous la direction de van Roosbroek est publiée de 1936 à 1940; après 1945, la conception de la grande Néerlande — toute la Belgique et toute la Hollande — est choisie comme cadre pour les douze volumes de l'*Algemene geschiedenis der Nederlanden* qui, malgré leur ampleur, accordent encore peu d'attention aux régions wallonnes. Dans une *Histoire de la Belgique*, dans la collection *Que sais-je?* (1963 — Presses Universitaires de France), Jan Dhondt commence avec l'État bourguignon et distingue des noyaux, des centres divers dans le vaste cadre territorial qui va du Rhin à la Somme. L'introduction de l'article défini dans le titre marque d'ailleurs une utile dissociation.

Reprenant le cadre de Pirenne, le cadre de l'État belge dans lequel ils vivent, de nombreux historiens traitent des thèmes les plus variés et de toutes les périodes de l'histoire. Paru en 1914, à Bruxelles, le livre de FRANZ CUMONT, *Comment la Belgique fut romanisée*, marque une étape dans la compréhension de ce phénomène premier de l'histoire de la Wallonie, la romanisation. La synthèse du P. EDOUARD DE MOREAU, l'*Histoire de l'Église en Belgique* (5 vol., 1940-1953), dégage un autre phénomène essentiel de l'histoire européenne: la christianisation. Car l'histoire de nos régions est faite de structures qui se superposent, s'entrecroisent sans se détruire. Les études scientifiques, menées sur l'État bourguignon, l'État espagnol, l'État autrichien, puis sur la Belgique contemporaine, touchent tout autant les régions francophones que flamandes. Il en est d'ailleurs qui dépassent le cadre belge et sont le fait d'auteurs étrangers comme celle du géographe anglais Wrigley sur le bassin charbonnier du Nord-Ouest de l'Europe et la thèse de Lévy-Leboyer sur les banques internationales. Les travaux menés à l'Université de Louvain sous la direction de l'économiste

PAGE DE TITRE DE L'OUVRAGE DE FRANZ CUMONT, *COMMENT LA BELGIQUE FUT ROMANISÉE, dont la première édition date de 1914. Liège, Bibliothèque centrale de la Ville de Liège (Photo de la Bibliothèque).*


COMMENT LA BELGIQUE FUT ROMANISÉE

Essai historique par FRANZ CUMONT

DEUXIÈME ÉDITION

MAURICE LAMERTIN, ÉDITEUR-LIBRAIRE
RUE COUDENBERG, 58-62, BRUXELLES

EUGÈNE DUPRIEZ sur l'industrialisation belge au XIX^e siècle et au XX^e siècle, sont pleins d'informations et de concepts nouveaux sur des phénomènes propres à la région wallonne. C'est aussi dans le cadre belge que PIERRE LEBRUN a entamé, depuis une dizaine d'années avec toute une équipe, à l'Université de Liège, des recherches d'histoire quantitative.

DES PRINCIPAUTÉS TERRITORIALES AUX PROVINCES

Corrigeant et complétant *La formation territoriale des principautés belges au moyen âge* (1902-1903), de Léon Vanderkindere, de nombreux érudits respectent le cadre politique médiéval. La contribution de PAUL BONENFANT au fascicule III de l'*Atlas historique de la Belgique*

donne une première synthèse, dès 1931. D'autres se sont attachés aux dynastes et, rapidement, l'on passe de l'histoire politique à la vie économique et sociale. L'historiographie liégeoise se spécialise d'abord dans l'époque moderne; HENRI LONCHAY, EUGÈNE HUBERT annoncent les publications de CAMILLE TIHON, PAUL HARSIN, EUGÈNE BUCHIN sur la Principauté des XVI^{e}, XVII^{e} et XVIII^{e} siècles. Animé d'une intense curiosité et maître de la critique historique, Paul Harsin s'est attaché spécialement au XVII^{e} siècle liégeois, peu connu. Il en a étudié, centrant son attention sur le problème de la neutralité liégeoise, l'histoire politique, économique et étrangère.

LÉON-E. HALKIN, lui, approfondit les problèmes de la Réforme dans le diocèse. Diocèse et principauté, deux cadres géographiques distincts et JEAN LEJEUNE montre, en 1948, comment la patrie s'est dégagée autour de Liège aux XIII^{e} et XIV^{e} siècles. Le comté de Logne a son historien: JEAN YERNAUX qui aborde toutes les facettes de son passé. Pour le duché de Limbourg, MAURICE YANS se limite à l'histoire économique du XV^{e} siècle. Les synthèses si riches de l'histoire liégeoise élaborées par JEAN LEJEUNE de 1946 à 1958 ont été soutenues par la Ville de Liège et l'A.S.B.L. *Le Grand Liège*.

L'histoire du Namurois s'enrichit des travaux de FÉLIX ROUSSEAU, de FERDINAND COURTOY, de JEAN BOVESSE et surtout, pour le moyen âge, de LÉOPOLD GENICOT dont l'*Atlas économique et social* est une innovation pleine d'intérêt. Pour le Luxembourg, les études de JULES VANNERUS, du P. CAMILLE JOSET concernent également le moyen âge. Cette province a l'avantage d'avoir, pour les XIX^{e} et XX^{e} siècles, un livre d'histoire économique due à un économiste, JOSEPH MICHEL, ancien élève du professeur DUPRIEZ. La distance qui sépare les deux volumes d'ÉMILE DONY sur l'histoire du Hainaut (1922,1925) de l'œuvre collective *Hainaut d'hier et d'aujourd'hui*, parue en 1962 sous la direction de l'autorité provinciale, dénote, à part une différence de conception, les grands progrès de l'érudition, mais, aussi, des lacunes importantes, surtout si on les compare avec les acquisitions de la connaissance historique concernant la Principauté de Liège ou le Bra-

PAUL HARSIN, *professeur à l'Université de Liège et auteur d'une suite d'ouvrages qui porte le titre général* d'ÉTUDES CRITIQUES SUR L'HISTOIRE DE LA PRINCIPAUTÉ DE LIÈGE, 1477-1795. *(Photo Zanoli, Liège)*.

MAURICE-A. ARNOULD *dans son bureau de la Bibliothèque publique de Mons en 1960. Mons, collection particulière.*

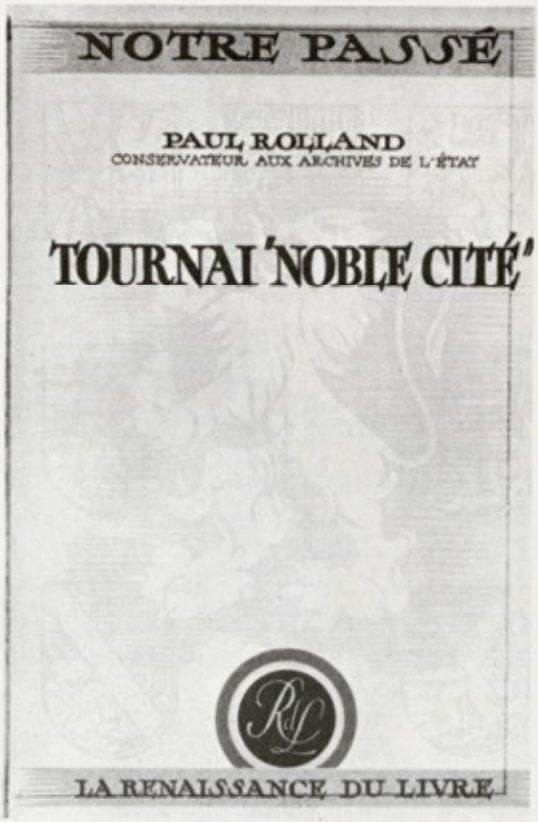
bant. Ces deux provinces tirent plus immédiatement parti des écoles historiques qui se sont développées dans leurs Universités. Heureusement, depuis plus de trente ans, l'inlassable activité de MAURICE-A. ARNOULD a suscité de plus en plus de recherches. Des historiens d'origine hennuyère se sont intéressés à leur région: par exemple, grâce au docteur ROGER DARQUENNE, le département de Jemappes est mieux connu.

L'histoire du duché de Brabant à laquelle Paul Bonenfant consacre tant d'articles fait l'objet des travaux de plusieurs de ses élèves — CHARLES KERREMANS, MINA MARTENS, ANDRÉ UYTTEBROEK — travaux dont les conclusions éclairent tout autant les institutions de l'Europe médiévale que les institutions spécifiquement brabançonnes.
La collection *Anciens Pays et Assemblées d'États* a été conçue par EMILE LOUSSE dans une optique provinciale, la majorité de ses volumes étant consacrée à une ancienne principauté. Pour l'un d'eux, l'Ardenne a été choisie comme cadre. Cette référence d'ordre géographique est rare.

Le XVIII[e] siècle reste le domaine privilégé d'EUGÈNE HUBERT. Nous lui devons de nombreuses études qui concernent principalement les Pays-Bas autrichiens ainsi que l'édition d'intéressantes correspondances privées et diplomatiques. A Liège, encore, GEORGES DE FROIDCOURT, magistrat et enthousiaste fouilleur d'archives, demeure le biographe — le panégyriste? — de Velbruck, prince-évêque partisan des lumières et protecteur de la franc-maçonnerie, dont le même érudit nous a révélé les origines dans nos régions. Quant à HENRI HEUSE, il s'attacha avec bonheur, en francophile qu'il était, à l'époque napoléonienne dont il écrivit la petite et, parfois, la grande histoire.

VILLES ET ABBAYES

En 1909, Godefroid Kurth écrivait: 'La civilisation moderne s'est élaborée au cours des siècles dans trois centres successifs; ce furent les monastères pendant le haut moyen âge; pendant le bas moyen âge, ce furent les communes; depuis la Renaissance, ce sont les États'. Ces premières lignes de la *Cité de Liège au moyen âge* montrent l'influence de Kurth sur Pirenne qui, sous sa direction, choisit comme thèse de doctorat l'*Histoire de la constitution de la ville de Dinant au moyen âge* (1889). Toute l'historiographie européenne s'est passionnément intéressée aux origines du mouvement communal, envisagé comme précurseur de l'idéologie libérale. Ce sont les institutions, puis les conflits politiques et sociaux qui retiennent l'attention. A l'image de l'école historique allemande, Henri Pirenne confère une dimension économique à la recherche. Tournai, centre commercial prospère à travers tout le moyen âge, est l'objet des études des archivistes PAUL ROLLAND et LÉO VERRIEST; dans son *Étude sur les civitates de la Belgique seconde*, FERNAND VERCAUTEREN lui consacre un chapitre qui fait date.



PAGE DE COUVERTURE DE L'OUVRAGE DE PAUL ROLLAND, *TOURNAI 'NOBLE CITÉ'. Bruxelles, 1944.*

DERNIÈRE PHOTOGRAPHIE DE PAUL BONENFANT, *dans son séminaire d'histoire du moyen âge de l'Université libre de Bruxelles.*

Portant sur des villes de grandeur moyenne, bien des monographies fourmillent de détails puisés aux meilleures sources. D'autres traitent d'aspects plus fragmentaires. Les articles de Léo Verriest sur Ath constituent un ensemble précieux parce que, tout en étant limités dans leur objectif immédiat, ils répondent à des questions générales. Bien qu'intitulée *Les Villes du Luxembourg*, la thèse du P. Camille Joset est plutôt une contribution à l'histoire rurale en raison de la spécificité du sujet. Par contre, les publications de Félix Rousseau sur Namur se situent au cœur de l'histoire urbaine comme le montrent ses autres travaux sur la Meuse et le pays mosan.

Élève de Pirenne à Gand, Fernand Vercauteren, dont le rôle marquant à l'Université de Liège (1938-1975) a déjà été évoqué dans cette encyclopédie, dirige vers l'histoire de Huy André Joris qui donne des publications montrant les nouvelles phases de l'essor mosan aux XIIIe et XIVe siècles. Lui-même aborde des problèmes d'histoire des mentalités en traitant des luttes politiques et sociales à Liège.

A l'Université Libre de Bruxelles, Paul Bonenfant qui s'intéresse d'abord aux villes brabançonnes prépare à l'histoire urbaine ses élèves notamment Georges Despy, Maurice A. Arnould. Ce dernier, en dirigeant une équipe qui a analysé sous de multiples aspects les trois siècles d'histoire de Charleroi, de 1666 à 1966, a innové même si le plan adopté reste traditionnel.
Dans le cadre urbain, il faut également signaler les études sur les corporations de métiers élaborées à l'Université de Liége par René Van Santbergen et Georges Hansotte.
Depuis la *Cité de Liège* de Kurth, la curiosité s'est étendue. De l'histoire institutionnelle et politique, l'on en est venu au social, aux notions économiques. Il en est de même pour l'histoire des abbayes.

A l'abbaye de Maredsous, dès avant 1900, Dom Ursmer Berlière avait réveillé les études sur le monachisme bénédictin. Il commence le *Monasticon belge* par les provinces de Namur et de Hainaut et continue par la province de Liège. L'entreprise a été continuée par le Centre national de recherches d'histoire religieuse après la deuxième guerre. Entretemps, la nature des sources pousse le P. de Moreau dans son livre sur l'abbaye de Villers comme le chanoine Warichez sur Lobbes à traiter également des problèmes économiques. Les thèses de Jacques Stiennon sur l'abbaye liégeoise de Saint-Jacques, de Denise Vanderveeghde sur l'abbaye cistercienne du Val-Saint-Lambert, d'Albert D'Haenens sur Saint-Martin de Tournai et de Jean-Jacques Hoebanx sur le Chapitre de Nivelles deviennent presque exclusivement des livres d'histoire économique. Il est vrai que ces communautés religieuses géraient des biens très étendus, ces domaines fonciers fort anciens, si nombreux en Wallonie.

DE L'HISTOIRE ÉCONOMIQUE À L'HISTOIRE DE LA CIVILISATION

LÉO VERRIEST, dans sa publication sur *Le Servage en Hainaut* et sur *Le Régime seigneurial* de cet ancien comté, a été le premier à aborder le monde rural mais sous l'aspect institutionnel, la question économique et sociale restant sous-jacente.

Au contraire, l'œuvre de LÉOPOLD GÉNICOT, partant des analyses qu'il mène depuis le Namurois, ne néglige aucun de ces aspects et constitue un apport essentiel à la connaissance de la société rurale du moyen âge occidental. Utilisant aussi bien les ressources de la pédologie, de l'archéologie que celles des coutumes juridiques, il approfondit presque tous les problèmes de la vie des nobles et des paysans de nos campagnes. Son disciple, RENÉ NOËL se spécialise dans l'histoire rurale du Luxembourg. En montrant la transformation de la culture vers l'herbage dans le pays de Herve à l'époque moderne, JOSEPH RUWET, de son côté, a été influencé par l'enseignement de la géographie humaine d'OMER TULIPPE à l'Université de Liège. Si le recours à des disciplines diverses enrichit la méthode, il diversifie aussi la problématique. L'histoire de la population ne se limite plus à la mise en œuvre de documents fiscaux; les travaux de MAURICE-A. ARNOULD et de ses élèves sur le Hainaut et le Brabant, exploitent les registres paroissiaux comme ceux d'ÉTIENNE HÉLIN sur la ville de Liège et sur des villages ruraux ou semi-industriels dont la topographie sociale fait ressortir les caractères profonds de la société d'Ancien Régime. Il est, en effet, apparu que les activités industrielles dont l'histoire a retenu l'impact sur la vie urbaine au moyen âge en raison de la prospérité des grandes villes textiles étaient aussi localisées dans les campagnes. ANDRÉ JORIS a dégagé les principaux problèmes de l'industrie du métal au moyen âge dans la région mosane. Pour ce qui est de la sidérurgie, le livre d'ALPHONSE GILLARD sur le Namurois, les monographies de MARCEL BOURGUIGNON sur le Luxembourg avec la synthèse de PHILIPPE MOUREAUX pour le XVIIIe siècle, les articles de GEORGES HANSOTTE sur les bassins des affluents et des sous-affluents de la Meuse autour de Liège éclairent un phénomène historique de base pour l'ensemble de la Wallonie, phénomène déjà longuement analysé par JEAN YERNAUX et RENÉ EVRARD. Ce dernier, en réunissant les premières collections d'un Musée du fer et du charbon, a annoncé les recherches actuelles en archéologie industrielle.

Dès 1939, JEAN LEJEUNE pose le problème industriel dans son contexte économique, social et politique sans oublier le problème des mentalités, en traitant de *La Formation du capitalisme moderne à Liège*, au XVIe siècle. L'approche qu'en avait fait ROBERT DEMOULIN, l'année précédente, à propos de l'action de Guillaume I[er] dans les provinces belges de 1815 à 1830, montre une autre étape de l'industrialisation wallonne, étape dont la thèse de doctorat de son élève NICOLE CAULIER-MATHY sur les charbonnages liégeois approfondit un aspect fondamental. Cette étape qui correspond à ce que l'on dénomme communément la révolution industrielle a été magistralement étudiée par PIERRE LEBRUN, en 1948, pour le textile verviétois où la mutation est nette dès le XVIIIe siècle et par HERVÉ HASQUIN, en 1971, pour la région carolorégienne à la même époque, où le processus de mutation s'engage. Ces deux livres appartiennent à l'histoire économique, à l'histoire sociale, à l'histoire des mentalités. A cet égard, la thèse de LÉTON DE SAINT-MOULIN sur *La construction et la propriété des maisons, expressions des structures sociales. Seraing, depuis le début du XIXe siècle* est neuve par des résultats qui vont jusqu'à déceler ce qu'il appelle la mentalité, à savoir 'le système de valeurs qui commande les décisions d'un groupe social'. C'est aussi des problèmes de mentalité qu'aborde ARMAND LOUANT en éditant le *Journal d'un bourgeois de Mons* au XVI[e] siècle et la correspondance d'une aristocrate athoise, Angélique de Rouillé.

L'histoire militaire a également été renouvelée: JOSY MULLER, qui commente des plans de

forteresses, CLAUDE GAIER qui analyse l'armement et l'art de la guerre découvrent des points de vue inédits.

Enfin, d'aucuns, dans le dessein de mieux pénétrer la civilisation, cherchent à interroger l'œuvre d'art comme document historique. L'histoire de l'art ainsi que l'histoire intellectuelle définit les écoles, les tendances, les influences. Ce qui en a été perçu à une époque déterminée, par des groupes déterminés commence à retenir l'attention. Il y a plusieurs années déjà, JACQUES STIENNON a vu dans l'écriture en pays mosan le reflet d'une civilisation. Cette démarche est significative d'une prise de conscience.

La recherche historique en Wallonie au XXe siècle a été particulièrement riche. Touchée par tous les courants de pensée des écoles allemandes, françaises, anglaises voire américaines, elle a aussi compté des esprits originaux, marquants à côté des nombreux travailleurs plus modestes sans lesquels ses progrès auraient été illusoires.

Partant de l'histoire politique, elle s'est dirigée, surtout après 1930, vers l'histoire économique puis, après 1945, vers une histoire plus globale. L'analyse de problèmes de mentalités qui s'est imposée pour comprendre l'histoire sociale concerne aussi l'histoire religieuse, l'histoire des arts et de la pensée, provoque des recherches sur l'enseignement. Comme dans l'historiographie française si largement influencée par l'esprit des *Annales* de Marc Bloch et Lucien Febvre, émerge de plus en plus le besoin de l'histoire totale, d'une histoire de la société, de la civilisation. A cet égard, en s'efforçant de cerner dans toute son œuvre la civilisation mosane, une civilisation wallonne, FÉLIX ROUSSEAU a été un précurseur. C'est dans le même esprit que JEAN LEJEUNE a réfléchi aux problèmes posés par l'histoire liégeoise, que ce soit dans ses recherches sur le capitalisme, la notion de patrie ou dans les synthèses qu'il a données sur Liège et l'Occident.

VERS UNE HISTOIRE DE LA WALLONIE

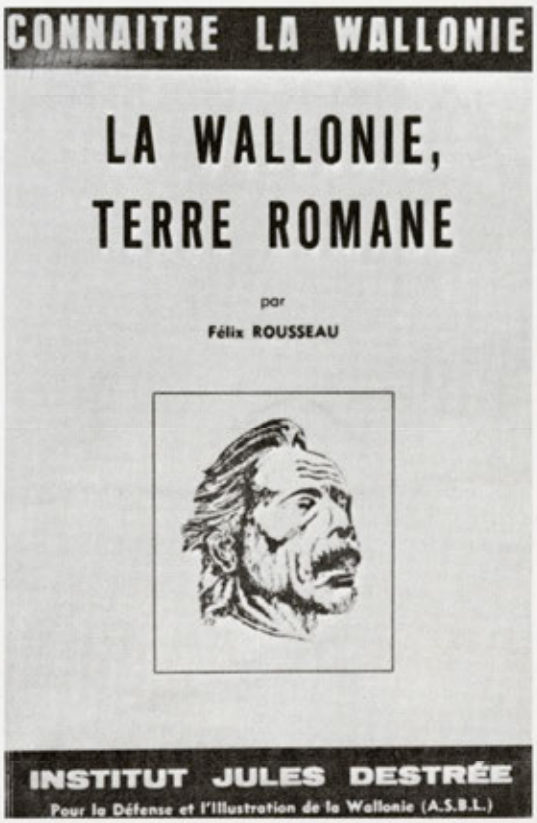
La notion d'art mosan mise en relief par les historiens de l'art dans les dernières années du XIXe siècle est un thème historique qui dépasse les frontières politiques des principautés wallonnes. Jules Destrée, de son côté, parle d'art wallon et la ville de Liège crée un Musée de l'Art wallon. Félix Rousseau, dans *La Meuse et le pays mosan avant le XIIIe siècle*, dont Jacques Stiennon a rappelé plus haut la place dans l'historiographie, s'attache à l'art mosan mais aussi aux aspects économiques en soulignant l'unité de civilisation centrée sur le fleuve, voie de communication par excellence. L'historiographie liégeoise, de son côté, a bien montré la force d'expansion de la Principauté: au XIe siècle, l'inféodation du comté de Hainaut à l'évêque de Liège va-t-elle créer un premier ensemble territorial wallon? Léon-Ernest Halkin en 1939, Maurice-A. Arnould en 1946 soulignent cette virtualité manquée d'une unification politique. Ce dernier y ajoute l'échec d'un deuxième bloc, celui qui avait été formé à la fin du XIIe siècle par le rattachement des comtés de Namur et de Hainaut; il explique ces échecs par un changement de fortune d'ordre économique, à savoir: le déclin du bassin mosan et l'essor des pays atlantiques. Comme on l'a déjà fait remarquer plus haut, la suppression des frontières entre les principautés wallonnes a été le fait de la Révolution française.

Les spécialistes qui ont dégagé les avatars du terme 'wallon', la naissance du mot 'Wallonie' n'ont pu conclure qu'à la diversité du premier concept avant le XIXe siècle et à la diffusion lente du second à partir des milieux littéraires grâce aux différents mouvements de revendication wallonne.

Terres d'élection du fer et de la houille depuis un passé très lointain, les régions wallonnes ont atteint avec la Révolution industrielle une unité économique certaine. Le sillon de Sambre-et-Meuse, a été justement défini la plus

grande usine du continent. Cette unité a-t-elle été ressentie comme telle dans une Belgique économique centrée sur Bruxelles, dans une Europe dominée par le commerce international? Sur le plan politique et social, Maurice-A. Arnould a distingué le radicalisme du socialisme wallon du XIXe siècle qu'il compare à celui des révolutionnaires liégeois de 1789. Il rejoint ainsi les commentaires de Léon-E. Halkin qui, se référant aux réflexions d'Elie Baussart, insiste sur le sentiment d'une tradition historique de liberté, tradition qu'il voit surtout à Liège. 'Sous l'Ancien Régime, le patriotisme était, dans nos provinces, surtout dynastique. Mais dans la Principauté de Liège, il était essentiellement démocratique. Or, c'est l'adjonction de Liège à la Belgique qui a achevé le bloc wallon, cet admirable pays de transition et qui lui apporte le sens le plus aigu de la liberté'.

C'est au niveau des mentalités, de la culture que les historiens aperçoivent les caractéristiques premières d'une communauté wallonne. Maurice-A. Arnould et Jean Lejeune donnent plusieurs exemples du sentiment très net de l'opposition linguistique depuis le moyen âge, cette scission ayant été sanctionnée, dès 1559, par Philippe II et la hiérarchie catholique qui créent les nouveaux évêchés en respectant la frontière des langues. Comme nos régions romanes se subdivisent en deux aires linguistiques distinctes, l'une picarde, l'autre wallonne, au sens dialectologique du terme, leur unité ne va pas de soi et les différences ont été fréquemment remarquées. Mais la chose extraordinaire, répète Félix Rousseau, c'est que tous ont adopté, comme langue littéraire, le français. L'influence internationale des rois de France à partir du XIIIe siècle, la prééminence de l'art français, les relations commerciales de plus en plus développées vers les foires de Champagne ont conféré aux communautés picardes et wallonnes un dénominateur culturel commun et Félix Rousseau titre son plus récent livre sur le sujet: *Wallonie, Terre romane*. La 'romanité' lui semble 'le caractère historique le plus significatif de l'actuelle communauté wallonne'.



PAGE DE COUVERTURE DE L'OUVRAGE DE FÉLIX ROUSSEAU, *LA WALLONIE, TERRE ROMANE. Ce livre est rapidement devenu un 'classique' wallon. Bibliothèque centrale de la Ville de Liège (Photo de la Bibliothèque).*

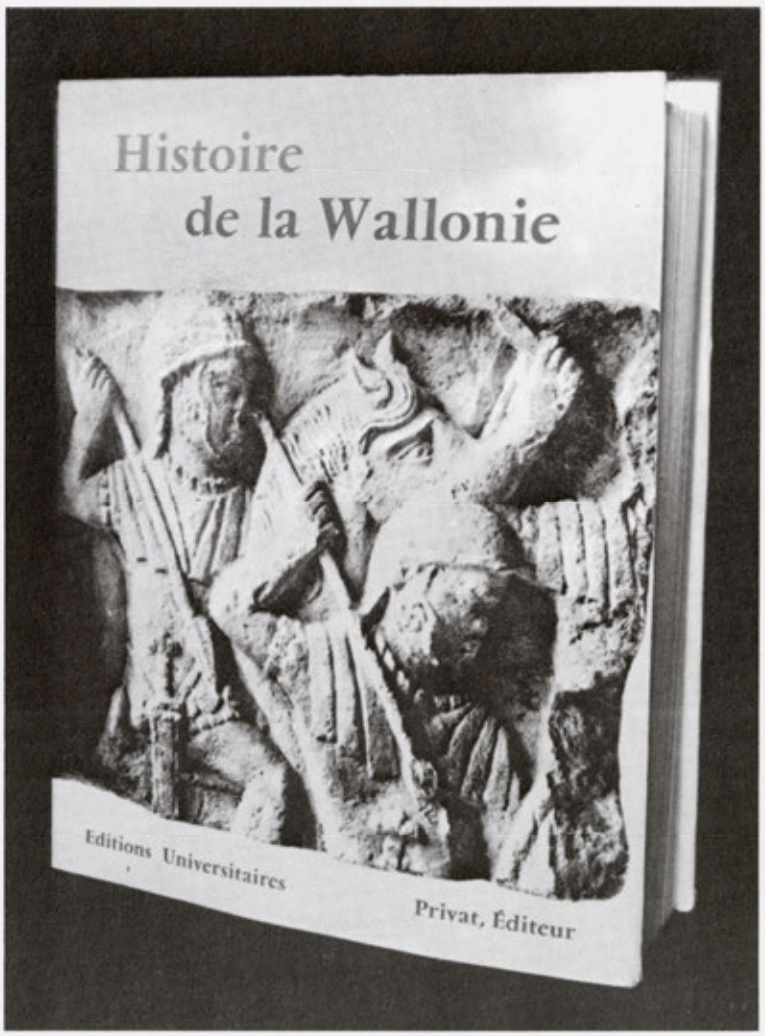
L'influence française au XIXe siècle, Rita Lejeune, Jacques Stiennon et Jean Lejeune la décèlent, en 1955, dans leur introduction à l'exposition, *Le Romantisme au Pays de Liège*, alors que l'exposition *Rhin-Meuse*, en 1972, montre une conjugaison des phénomènes venus de l'Est et du Sud. A plusieurs reprises, Jean Lejeune a synthétisé sa pensée: Pays de Liège, terre d'Occident; Wallonie, terre d'Occident.

En réalité, jusqu'en 1973, aucune étude approfondie n'avait été faite du passé de l'ensemble de la communauté wallonne actuelle. Jean Stengers note judicieusement que l'historien reflète la société dans laquelle il vit. Ce sont les événements les plus récents qui ont donné naissance à une première 'Histoire de la Wallonie'.

Toutefois — on l'a vu — le besoin, le souci de mieux connaître le passé des Wallons animent bien des esprits depuis les premières années du siècle. L'emprise intellectuelle d'un Kurth, d'un Pirenne, l'attachement de milieux fort variés à la notion Belgique, la conscience scientifique de la diversité ou encore de l'unité de la civilisation occidentale, qui nient toute histoire de Wallonie, aussi bien que l'histoire de Belgique ont retardé l'entreprise.

Il y eut des essais, trop rapides ou trop partisans. Historiens de grande valeur, Félix Rousseau, Léon-Ernest Halkin, Maurice-A. Arnould, délimitent le sujet, indiquent la voie à suivre, mais sans plus. En 1952, l'*Histoire de la Wallonie* de Lucien Marchal est, écrit ce dernier, 'celle de ses efforts pour rejoindre la nation: c'est l'histoire de ses tentatives d'annexion à la France'. Étienne Hélin, dans un compte rendu sévère de *La Vie Wallonne*, n'a eu aucune peine à dénoncer cette 'œuvre partisane... qui fournira de faciles moyens pour ridiculiser la cause wallonne comme naguère les thèses de Pirenne se sont avérées vulnérables pour avoir été travesties par des Belges, nationalistes intempérants'.

JAQUETTE DE LA PREMIÈRE *HISTOIRE DE LA WALLONIE, publiée sous la direction de Léopold Genicot (Photo Francis Niffle, Liège).*



Plus de vingt ans après, est publiée une *Histoire de la Wallonie*, répondant aux exigences de la méthode et de la critique. Dans la collection *Univers de la France et des pays francophones*, elle s'insère dans la série *Histoire des provinces*. 'Historiens de profession et avertis des pièges de leur métier, les auteurs de ce volume n'ont pas voulu remplacer un déterminisme par un autre' écrit dans l'*Introduction*, LÉOPOLD GENICOT, directeur du volume. 'A la Wallonie qui s'éveille à son destin, ces pages montreront que son passé est garant de son avenir. A l'étranger et d'abord à la France qui la connaissent mal, elles révéleront son originalité et sa grandeur'... 'L'exposé descend le cours des âges pour retrouver une à une et retenir les composantes de la réalité que nous connaissons et nous vivons'... 'Il met ainsi l'accent moins sur les événements qu'il n'a garde d'oublier ou sous-estimer, que sur les structures, les mentalités, les créations de l'art et de la pensée'.

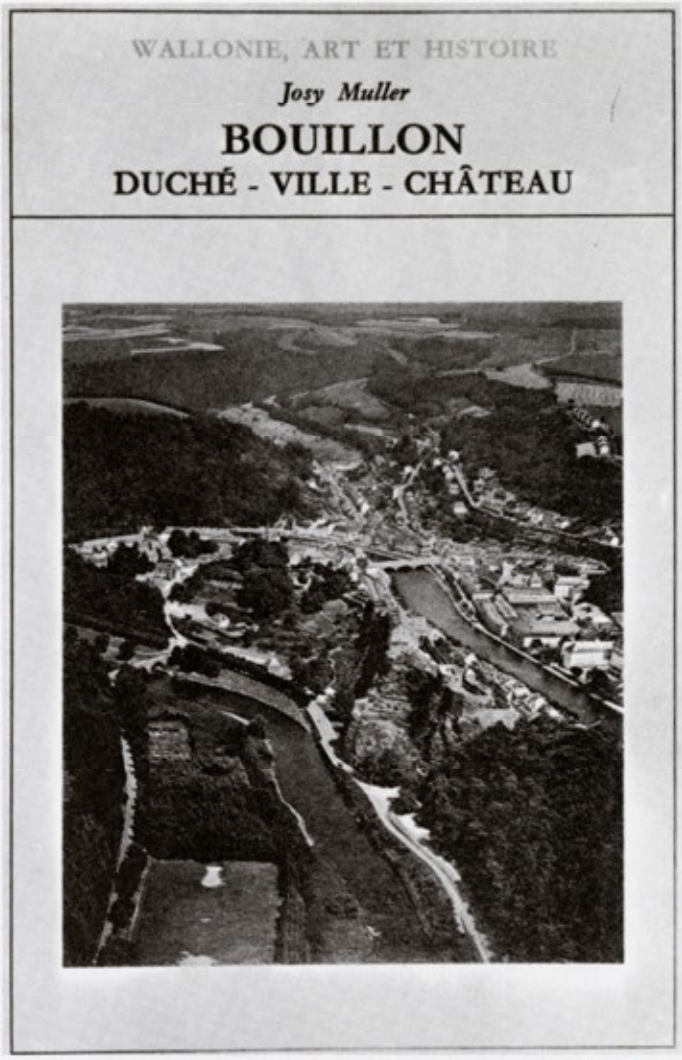
Animée par HERVÉ HASQUIN pour les deux premiers volumes (consacrés à l'histoire), par RITA LEJEUNE et JACQUES STIENNON pour les suivants, (qui concernent les lettres, les arts et la culture) l'entreprise actuelle constitue une première 'Encyclopédie de la Wallonie'. 'La Wallonie, écrit Hervé Hasquin,' telle que nous la connaissons aujourd'hui, n'est pas non plus un produit du seul hasard'. Le but de l'ouvrage, poursuit-il, est de répondre aux questions

que se posait Maurice-A. Arnould en 1946:
1. Comment se fait-il qu'il y ait aujourd'hui une Wallonie?
2. Quels caractères propres, quels apports originaux la Wallonie a-t-elle introduits, tout au long de son histoire, dans cette population hétérogène qui forme la Belgique et où elle est à présent incluse?

Les volumes consacrés aux arts, aux lettres et à la culture 's'inscrivent', disent leurs directeurs scientifiques, 'dans le cadre géographique de la région wallonne, nouvelle réalité historique née de la constitution de 1971'. Ils insistent sur leur souci de 'dresser pour la première fois le bilan le plus complet possible, le plus objectif aussi, des cheminements de pensée et d'expression qui ont finalement abouti à la cristallisation et à la prise de conscience que, désormais, nous percevons'.

Il fallut donc près de trois quarts de siècle pour que l'appel du Congrès Wallon de 1905 trouvât une réponse.

Des tentatives antérieures, on peut retenir les publications de l'*Institut Jules Destrée*, celles de la *Commission Historique de la Fondation Charles Plisnier* et les cinquante monographies animées par JOSY MULLER sous le titre *Wallonie. Art et Histoire*. L'Institut Jules Destrée est né de la *Société historique pour la défense et l'illustration de la Wallonie* créée en 1938 sous l'impulsion de MAURICE BOLOGNE, ARILLE CARLIER, l'abbé MAHIEU et ROBERT GRAFÉ.



PAGE DE COUVERTURE D'UN VOLUME DE LA COLLECTION 'ENCYCLOPÉDIQUE' *WALLONIE, ART ET HISTOIRE que dirige le Namurois Josy Muller (Photo Francis Niffle, Liège).*

La *Fondation Charles Plisnier* a commencé en 1965 la publication d'*Études d'histoire wallonne* destinée à préparer la rédaction d'une *Histoire de la Wallonie*. Dus aux meilleurs historiens, quelques fascicules ont vu le jour; d'une envergure réduite, ils sont dépassés par les livres plus récents.

Enfin, preuve de la convergence d'intérêts sur le sujet, le CACEF *(Centre d'action culturelle de la communauté d'expression française)*, dont le siège se trouve à Namur, édite des 'dossiers' parfaitement documentés; illustrés, ils apportent une contribution positive à une meilleure connaissance des ressources culturelles de la Wallonie. Il en sera parlé plus longuement dans le prochain volume.

Le participation d'historiens de profession aux dernières publications garantit leur qualité. Elle n'exclut pas la ferveur. Le patriotisme wallon donne de la chaleur à l'écriture du

LÉOPOLD GENICOT, *professeur à l'Université de Louvain. Collection particulière.*

JEAN LEJEUNE, *professeur à l'Université de Liège. Collecti particulière. (Photo Léon Neuprez, Liège).*

passé, l'amour du métier allié à la connaissance approfondie des problèmes étudiés permet de répondre, avec lucidité, aux curiosités, aux besoins du nouveau public wallon. Tournées vers l'avenir, ces synthèses ouvrent des directions nouvelles, tout en informant.

La Ville de Liège, qui a insisté sur l'enseignement de l'histoire de la Principauté, qui a créé le *Fonds d'Histoire du Mouvement wallon* (dirigé par IRÈNE VRANCKEN-PIRSON) se place à la pointe des recherches sur l'histoire de la Wallonie. En 1976, notamment, un *Musée de l'Art Wallon et de l'évolution culturelle de la Wallonie* a été conçu à l'initiative de Jean Lejeune qui en assume les destinées.
Les autorités provinciales, également, n'ont pas manqué de susciter des travaux sur l'histoire de chacune des provinces, mais la Province de Hainaut s'est particulièrement manifestée à cet égard.

Marinette BRUWIER

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

Le présent chapitre constitue une contribution originale, dans la mesure où l'approche du problème n'avait pas encore été tentée, tout au moins sous cet angle de vue.

L'auteur de ce chapitre ne pouvait se citer elle-même dans ce tableau de l'historiographie contemporaine en Wallonie. Comme elle y occupe une place de choix, il convient de signaler les activités multiples de Marinette Bruwier, Vice-Recteur de l'Université de l'État à Mons, dans le domaine de la méthodologie des travaux d'histoire locale, la mise en valeur du passé du Hainaut médiéval, l'histoire de la révolution industrielle dans nos régions et les progrès de l'archéologie industrielle. À cet égard, la conservation de l'ensemble monumental du Grand-Hornu doit beaucoup aux efforts persévérants de cette érudite, à la fois rigoureuse dans le travail et enthousiaste dans l'action (J.S.).

JOSEPH BONVOISIN, LISEUSE. *Burin, 1941. L'œuvre symbolise le plaisir et l'attention aux lettres qu'implique tout essai critique. Collection particulière, Liège (Photo Francis Niffle, Liège).*

IV - L'ESSAI. LA CRITIQUE

CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES

Ressemblances et différences. Essais et ouvrages de critique sont à l'ordinaire envisagés conjointement. C'est ainsi que l'on procédera ici même à propos du domaine wallon. Au préalable pourtant, il faut relever ce qu'il y a d'empirique dans une telle association. Sans doute la critique et l'essai sont-ils pareillement les lieux d'exercice d'une activité réflexive, là où les autres genres littéraires se réclament davantage de l'imagination, et leur commune écriture dissertante n'est-elle guère soumise à des règles techniques de composition comme l'est celle du poème ou du drame. Cela dit, toutefois, et si l'on prend en considération les statuts respectifs des deux genres plus que leurs démarches similaires, il faut convenir que les différences s'accusent. Dans le système qu'est la littérature, la critique remplit une fonction précise. Elle commente, juge et classe les productions littéraires, elle est texte destiné à décrire ou à refléter les autres textes. L'essai, lui, n'a pas cette finalité nette; son objet de réflexion est très libre et très variable, au point que le genre ne bénéficie, dans le champ des lettres, que d'une reconnaissance partielle ou relative, car la frontière entre littéraire et non-littéraire le traverse. Si nous évoquons cette divergence, c'est qu'elle nous est rendue plus sensible par l'examen de la matière sur laquelle porte ce chapitre, la contribution des écrivains wallons contemporains à l'essai et à la critique.

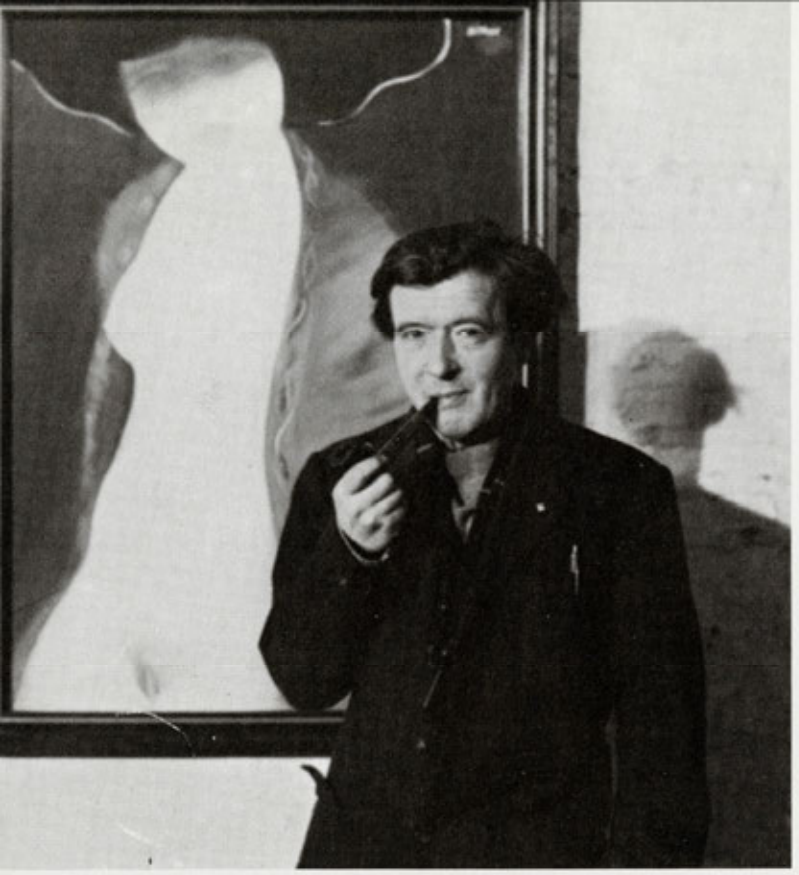
Rappelons d'abord que le Wallon écrivant en français (et non en dialecte) est, par rapport à la grande littérature dont il se réclame, et par rapport au centre institutionnel de celle-ci, Paris, deux fois marginal: il est un provincial, et il écrit hors des limites du territoire français. Qu'il existe une littérature française en Belgique ne corrige que très imparfaitement les effets de cette position. Dès lors, on peut penser qu'une telle situation défavorisera l'activité critique autant qu'elle est à même de stimuler la pratique de l'essai. C'est que le critique est en immédiate dépendance du mouvement littéraire en ce qu'il a d'actuel et de concret, et que son meilleur point d'insertion est là où se font les modes, là où s'attribue la gloire et où sont rassemblés les organes les plus visibles de reconnaissance et de célébration (salons, journaux, revues, jurys): à Paris, pour l'essentiel, dans le cas français. L'essayiste, en revanche, est, par excellence, l'écrivain que ne requièrent ni un rôle défini ni, relativement s'entend, le mouvement des écoles et des avant- gardes. Ayant opté pour un genre sans contraintes, il est à même d'accomplir sa vocation loin des points névralgiques et des stratégies instituées.

La primauté de l'essai. Qu'en est-il de la réalité littéraire dans nos provinces wallonnes? L'homme de lettres a-t-il, en effet, tendance à se reconnaître dans l'essai et à se détourner de la critique? Pour le dernier demi-siècle, on ne peut répondre à ces questions qu'avec prudence. Il conviendrait, d'ailleurs, pour aborder de front un tel problème, de disposer de données statistiques sur les deux types d'activités, données qui non seulement font défaut mais seraient même difficiles à établir. Cependant, l'hypothèse d'une primauté de l'essai, que cer-

tains faits viennent soutenir d'emblée, apparaît, pour l'analyse, comme une bonne base de départ. Elle se propose à nous comme principe général par rapport auquel, on peut, dès l'abord, déterminer plusieurs facteurs secondaires qui viennent en amender le caractère univoque. On commencera donc par confronter ces facteurs au principe général, et ce sera, d'entrée de jeu, l'occasion de regrouper, autour des phénomènes observés, différents faits qui auront ainsi valeur d'illustration. Empruntés surtout à l'activité contemporaine des lettres françaises de Wallonie, mais repris parfois aussi au passé proche, ces faits seront donnés pour typiques, pour significatifs. Il ne s'agit pas, par conséquent, de proposer un historique ni d'établir un palmarès. Bien plutôt, souhaiterait-on dégager quelques orientations.

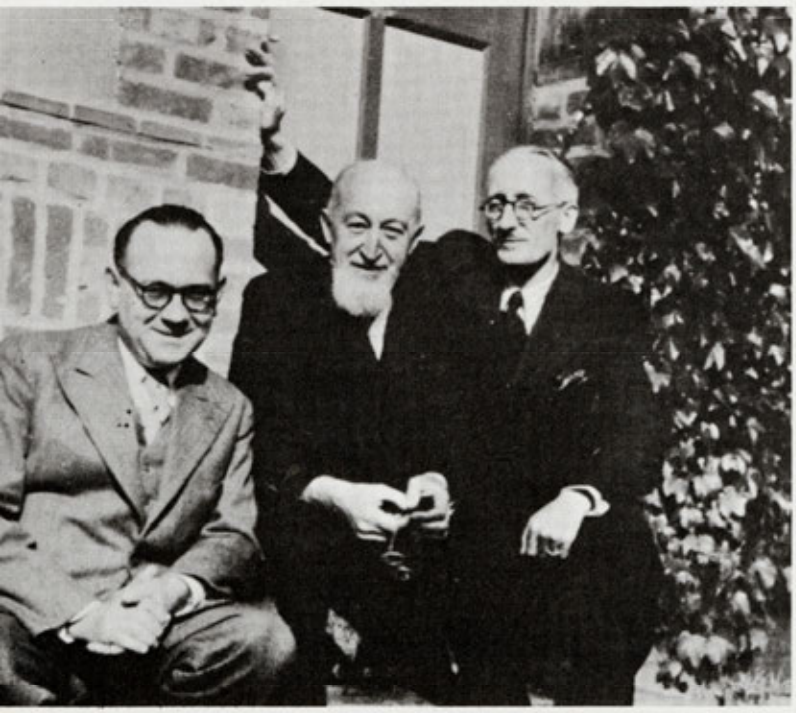
Reconnaître aux écrivains de Wallonie une certaine 'vocation' essayiste n'équivaut pas à leur conférer une forte tradition théoricienne ou philosophique. Tout au contraire, et l'on dirait plus volontiers que le Wallon n'a pas la tête abstraite, si ce n'était verser dans une conception périmée de l'esprit des peuples ou du génie des races.
À titre d'explication du fait, on peut noter que l'enseignement de la philosophie n'a jamais tenu une grande place dans les programmes scolaires belges et que, d'autre part, au plan idéologique et politique, les débats doctrinaux et les affrontements théoriques n'ont guère connu de réel développement depuis qu'existe la Belgique. Certes, le mouvement ouvrier a eu ses penseurs, Henri De Man, André Renard ou Ernest Mandel. Certes, la droite a eu ses philosophes, tel Marcel De Corte. Mais il s'agit plutôt de cas isolés, et la continuité du débat n'est jamais assurée. Sans chercher plus avant les causes de cet état de fait, nous prendrons acte d'une propension au pragmatique, à l'empirique et au concret, propension qui, en Wallonie, se répercute sans guère de médiation dans les pratiques littéraires.

Ainsi orienté, l'essai se consacrera à la chose vue et à l'anecdote, à l'impression ou à l'observation. Il s'exprimera, par exemple, dans le récit de voyage, forme propice pour quiconque aime à cultiver la notation libre. Toute une tradition de ce genre d'évocation se dessine, depuis EDMOND JOLY et son *Poème byzantin à Venise* jusqu'à FERNAND DESONAY et son *Air de Venise*, ROGER BODART *(Dialogues africains)*, CARLO BRONNE (*Des Andes au Kremlin*) et GEORGES SION *(Voyage au quatre coins du Congo, Puisque chacun a son Amérique)*, en passant par POL STIÉVENART.
Mais cet essai wallon trouvera une forme d'expression plus typique encore et moins contrainte dans le 'billet', tel que les chroniqueurs de presse peuvent en user. ROBERT VIVIER, qui collabora d'ailleurs à des journaux, affectionne l'espace discursif du billet, qu'il porte à une sorte de perfection dans son *Calendrier du distrait*. Ces petites aventures de la plume méritent-elles encore le nom d'essais, au sens où Montaigne a consacré le genre? Récits de voyage, billets ou encore portraits cherchent tous, à travers une sorte de bricolage littéraire qui est aussi un essayage (d'images, de mots), à tirer un effet moral de l'anecdotique ou d'un vécu saisi en fragments. Et c'est bien là l'un des principes qui gouvernent l'essai classique.
Ce même principe régit d'une autre manière cette forme-limite qu'est l'aphorisme. Or, il se trouve que l'aphorisme est bien représenté dans la littérature contemporaine. Il est notamment lié à toute une lignée d'écrivains se réclamant soit du surréalisme, soit de la pataphysique et il joue alors, on s'en doute, d'une rhétorique de l'écart, du saugrenu et de la provocation. Ainsi, à leur manière, ACHILLE CHAVÉE, LOUIS SCUTENAIRE ou ANDRÉ BLAVIER sont des essayistes, et parfois des plus aigus. On notera cependant que l'esprit d'interprétation est contraire à leur démarche. Leur propos est d'établir des rapprochements par leur incongruité et leur fulgurance.
L'essai wallon porte donc la marque d'une littérature peu instituée; il a volontiers quelque chose de dilettante; parfois aussi, il est tributaire d'une sorte de sauvagerie, de force



ANDRÉ BLAVIER. *Photo de tournage du film 'Belle', d'André Delvaux. À l'arrière-plan, un tableau de Colette Bitker. Collection particulière, Verviers (Photo V. Leirens, Bruxelles).*

De gauche à droite: Désiré Denuit, Elie Baussart et Arsène Soreil. La photo réunit trois animateurs de 'La Terre wallonne' (Liège-Charleroi), revue mensuelle de questions sociales et de littérature, qui parut de 1936 à la Deuxième Guerre mondiale. Collection Arsène Soreil, Ans (Photo Francis Niffle, Liège).



irruptive, comme c'est le cas aujourd'hui pour certains livres, mal classables, de MARCEL MOREAU, qui, à leur tour, nous renvoient à la position particulière des lettres de Wallonie.

L'hypothèse suivant laquelle cette position éloignerait les auteurs wallons de l'activité critique doit être, à son tour, relativisée ou amendée.

Tout d'abord, il arrive souvent que des écrivains de chez nous s'installent à Paris pour y faire carrière et qu'ils y réussissent dans la critique aussi bien que d'autres en poésie ou au théâtre. C'est le cas, ces dernières années, d'un RENÉ LACÔTE et d'un HUBERT JUIN, qui se sont fait connaître dans les grands magazines littéraires français. Bien avant eux, CHRISTIAN BECK, qui reste encore trop peu connu, fut, Wallon de Paris, un remarquable critique et essayiste.

En second lieu, la production belge de langue française possède son propre réseau critique qui, de la presse et des revues aux Académies et aux facultés des Lettres, se ramifie et dispense des commentaires de tout niveau sur elle-même. On notera cependant que le caractère restreint du champ empêche que l'activité critique se développe en tant que véritable spécialité. Dès lors, les contributions seront le fait, tantôt des créateurs eux-mêmes se muant en commentateurs des œuvres de leurs pairs, tantôt des professeurs de littérature. Une Académie Royale regroupe un certain nombre des uns et des autres, bons connaisseurs de la littérature française en Belgique, mais aussi bien de la littérature française dans son ensemble, qu'il s'agisse, par exemple, de MARCEL THIRY et de ROBERT VIVIER ou de JOSEPH HANSE et de MAURICE PIRON, de GEORGES SION et de MARCEL LOBET. Quelles sont leurs tribunes? Des revues, les séances et le *Bulletin* de l'Académie, ainsi que certains enseignements universitaires des sections de philologie romane. De la sorte, c'est le concept de 'littérature française de Belgique' qui prévaut – et non celui de 'littérature française en Wallonie'.

Mais il fut un temps, pas si lointain, où une

certaine approche régionaliste de la culture avait cours dans des revues telles qu'*Anthologie, Les Cahiers mosans, La Terre wallonne*, et autorisait un débat critique plus spécifiquement wallon. Actuellement, seule, *La Vie Wallonne,* fondée en 1920, en maintient la tradition, à la suite de *Wallonia*. De toute façon, les lettres de Wallonie n'ont certainement pas connu jusqu'ici cette effervescence autonomiste par laquelle s'affirme, depuis plusieurs années à présent, la littérature québécoise, critique comprise.

SERVAIS ÉTIENNE. *Collection Paul Delbouille, Liège (Photo Francis Niffle, Liège).*

SINGULARITÉS

D'une certaine façon, le terrain de la critique en Wallonie semble être dominé par les professeurs. C'est l'occasion de rappeler au passage la forte tradition d'érudition instaurée par des maîtres comme MAURICE WILMOTTE et ses disciples, GUSTAVE CHARLIER, GEORGES DOUTREPONT – et bien d'autres. Il en sera question ailleurs.

Toutefois, les voies les plus originales furent peut-être ouvertes par ceux qui réagissaient contre le lourd appareil savant dont certaine érudition s'entourait. Très significative est, à cet égard, la position prise, en 1933, par SERVAIS ETIENNE, professeur à l'Université de Liège, dans sa *Défense de la philologie*. S'élevant contre les abus du biographisme lansonien, Servais Etienne prônait un retour au texte nu et à son étude interne: 'la lecture seule nous révèle le véritable sens'. Il pratiqua plus tard une méthode d'analyse textuelle qui eut une influence durable et qui exige du commentateur un fidèle respect de 'la lettre' des œuvres.

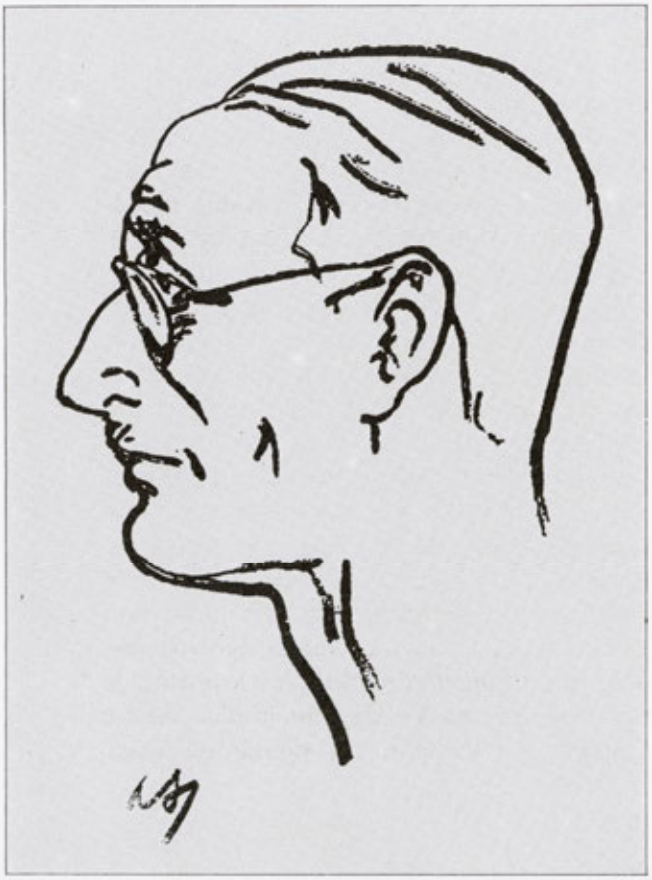
Cette primauté du texte inspira également — mais d'une tout autre façon — l'entreprise critique d'EMILIE NOULET, professeur à l'Université de Bruxelles. Chez elle, depuis les essais sur Mallarmé et sur Valéry jusqu'à l'*Alphabet critique*, tout un travail d'exégèse entra au service d'un impressionnisme critique. Les deux méthodes, pour différentes qu'elles soient, manifestent en partage un réel souci d'autonomie par rapport à certains modèles universitaires français de l'explication de texte.

Les travaux d'Emilie Noulet attirent notre attention sur un phénomène qui n'est pas expliqué et qui n'est peut-être pas explicable: la prédilection des universitaires wallons pour certains écrivains, et en particulier pour l'œuvre de Paul Valéry. Outre Emilie Noulet elle-même, ce sont ALBERT HENRY, JACQUES DUCHESNE-GUILLEMIN, FRANÇOIS PIRE et PAUL PIELTAIN qui, à la faveur d'une belle convergence, se sont distingués en consacrant des ouvrages savants à l'auteur de *Monsieur Teste* et du *Cimetière marin*. C'est le poète et le poéticien qui, en Valéry, ont le plus suscité l'intérêt et, d'ailleurs, la poésie est assez

constamment au centre des préoccupations de nos critiques. On citera encore, à ce propos, les orfèvres que sont Marcel Thiry et Robert Vivier ou encore les rhétoriciens du groupe μ: tous ont voué leur *réflexion* au principe ou aux structures du poétique.

Arsène Soreil. Parmi les professeurs, ARSÈNE SOREIL occupe une position à part et, en quelque sorte, exemplaire du point de vue de l'essai. Ce théoricien de l'esthétique a toujours réservé une part importante de son travail à une activité proprement critique. Collaborateur de *La Vie Wallonne*, il a publié, au fil des années, de très nombreuses recensions d'un style fort personnel. Arsène Soreil aime à 'rompre des lances' contre les adversaires des valeurs qu'il prône, contre les théories qu'il ne peut accepter. Il est un contradicteur à la réplique aiguë, voire cinglante. Certains de ses articles se trouvent repris, avec d'autres textes, dans les différents recueils qu'il a publiés. Il s'agit alors de 'mélanges critiques' comme *Le Génie de l'image* (1937), *De Liré à Liry* (1958) ou *Raisons vives* (1965), où la diversité du propos (littérature, peinture, voyages, politique) comme un certain badinage de la démarche (Arsène Soreil fait quelque part la louange de l'occasion comme 'jouant un rôle irremplaçable dans le jeu effectif de notre pensée') permettent de compter l'auteur parmi les véritables essayistes. On ajoutera encore qu'Arsène Soreil appartient à une famille de pensée spiritualiste qui réunit encore dans notre région des critiques comme Léopold Levaux et Marcel Lobet. Par ailleurs, en matière de réflexion esthétique, un autre professeur tel que Philippe Minguet (*Le Propos de l'art*, 1963) assure la relève en imposant à sa discipline des modèles d'analyse plus rigoureux.

ARSÈNE SOREIL, AUTOPORTRAIT. *Dessin d'après le buste de Jean Servais. Collection de l'auteur (Photo Francis Niffle, Liège).*



Léopold Levaux. Grand semeur d'idées, LÉOPOLD LEVAUX (1892-1956) joua un rôle important dans le domaine spirituel: le présent ouvrage en portera témoignage. Nous retiendrons, à cette place, l'œuvre du critique dont maints travaux jalonnent l'importante carrière. Léopold Levaux s'intéressa, avec la même maîtrise, aux classiques et aux écrivains de son époque. Son œuvre principale, la plus accomplie aussi, *Romanciers* (1929), montre la sagacité du critique. Au côté d'écrivains consacrés, français ou étrangers, il 'découvre', par exemple, Joseph Delteil dont, sans apprécier la philosophie païenne, il souligne le talent original. C'est que Léopold Levaux ne sépare jamais les œuvres de la foi ni de la morale, non sans une grande ouverture d'esprit. Il juge les livres pour leurs qualités proprement littéraires, mais son sens de la critique l'amène, sans tarder, à rechercher les rapports de la littérature et de l'éthique.

A l'étranger, en France et en Suisse singulièrement, les meilleurs esprits reconnurent, d'emblée, Léopold Levaux comme un maître de la critique et de l'essai, en admirant que tous

Page de couverture de l'ouvrage de LÉOPOLD LEVAUX, ROMANCIERS, *Paris 1929. Collection particulière, Liège (Photo Francis Niffle, Liège).*

ses ouvrages soulevassent de grands et passionnants problèmes.

Ne négligeons pas de noter que certains essais du professeur liégeois constituent l'un des premiers efforts de rapprochement entre 'l'Orient et nous' encore qu'ils prennent *la défense de l'Occident* en lui indiquant, néanmoins, la voie qui conduit aux valeurs spirituelles de l'hindouisme.

'La nouvelle critique'. C'est encore dans les sphères universitaires ou à leur contact qu'a pris naissance il y a quelques années un phénomène nouveau qui paraît affaiblir les effets de la marginalité régionale. Il est conjoint au développement des sciences humaines, ainsi qu'à l'apparition du structuralisme et de la 'nouvelle critique'. Il correspond à la mise en œuvre d'un style critique inédit, forme d'essai où s'unissent étroitement l'analyse scientifique et le travail de création. Les ouvrages de Roland Barthes en France et d'Umberto Eco en Italie donnent une bonne idée de cette tendance nouvelle. D'autre part, le phénomène s'accompagne d'une internationalisation des échanges et des débats, – même si le centralisme parisien continue à exercer son pouvoir d'initiative. Pour une littérature comme celle de Wallonie, cette modification des rapports fait qu'un certain nombre d'auteurs, recrutés le plus souvent dans le milieu des Universités, entrent désormais dans le circuit général des échanges avec l'autorité voulue et sur un pied d'égalité avec les confrères étrangers. Revues et collections, colloques et congrès jouent ici le rôle de relais. L'accès au débat général suppose toutefois un dynamisme particulier, car il s'agit tout à la fois de décoller d'un provincialisme facilement retardataire et d'éviter de se retrouver en position de suiveur. C'est à quoi sont parvenus un certain nombre de Wallons, tels que Georges Poulet, Maurice-Jean Lefebvre, Henri Van Lier, René Micha, Nicolas Ruwet, etc. Ils s'illustrent dans la critique thématique ou herméneutique, dans la sémiologie, la poétique, la critique d'art.

L'unité de ce mouvement critique n'est rien moins qu'assurée mais les diverses tendances qu'il recouvre ont en commun de souligner l'autonomie de l'analyse critique comme genre, soit au nom d'une exigence de scientificité, soit par référence au travail actif et transformateur de la lecture. Emancipée de la sorte, la critique devient, même si elle se veut attention vive aux textes, beaucoup moins tributaire de ce dont elle doit rendre compte, et par exemple de la 'vie littéraire' dans son actualité et selon la succession de ses modes. Quoique liée éventuellement aux avant-gardes, elle ne s'embarrasse qu'assez peu des sorties de presse. Pour elle, Racine ou Mallarmé, lus et relus, sont aussi actuels que le dernier Robbe-Grillet ou que la poésie concrète. De toute façon, le mouvement est en rupture par rapport aux formes institutionnelles classiques, et l'on peut dire qu'il met en cause dans une certaine mesure les structures ordinaires de centralisation et de domination.

La critique militante. C'est dans ce contexte que se sont fait connaître des Wallons, et leur

présence au sein de la 'nouvelle critique' a pu servir de stimulant pour d'autres écrivains de chez nous, en les faisant échapper à la tentation du repli qui habite tout littérateur en position marginale. Des poètes, des dramaturges, profitent aujourd'hui de la brèche ainsi ouverte. De façon plus générale, on assiste même à une mise à jour des lettres françaises de Belgique, mise à jour qui, par exemple, s'exprime dans la page littéraire de certains quotidiens ou hebdomadaires.

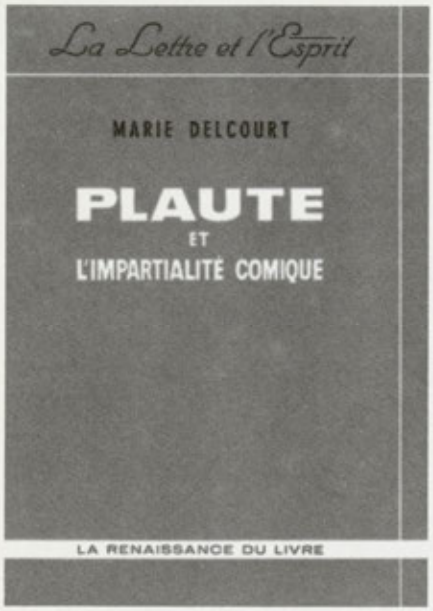
Cette forme de critique 'militante', amenée à juger, chaque semaine ou chaque mois, une production littéraire multiforme, compte des noms bien connus des lecteurs de nos grands quotidiens. Tâche difficile dont VICTOR MOREMANS (1890-1973) s'acquitta, dans *La Gazette de Liège*, avec une clairvoyance qui n'eut d'égale que sa modestie.

Sans voir là un jeu, nous pouvons opposer le sévère Pierre Pirard au subtil GEORGES SION dont la vase culture et le nombreuses lectures, tant françaises qu'étrangères, nourrissent un esprit sans cesse en éveil et sensible aux résonances humaines des œuvres. Georges Sion s'impose, aussi, comme notre meilleur critique dramatique, au côté d'ANDRÉ PARIS. Si ANDRÉ GASCHT s'intéresse, par privilège, à la poésie, il ne néglige ni le roman, ni l'essai, apportant dans tous ses billets critiques une grande probité. PIERRE MERTENS et JACQUES DE DECKER, quant à eux, se montrent plus curieux de la littérature de recherche. Le second consacre, en outre, ses efforts à présenter les écrits théoriques au grand public. La sagesse de FRÉDÉRIC KIESEL répond à la vigoureuse critique d'humeur que POL VANDROMME est peut-être le seul à pratiquer. S'il tient à la 'droite buissonnière', à laquelle il consacre de pugnaces essais, il sait, malgré son engagement, pressentir les livres qui dureront. Initiateur de la critique littéraire à la radio, CLAUDE VIGNON s'intéresse à la littérature française de Belgique.

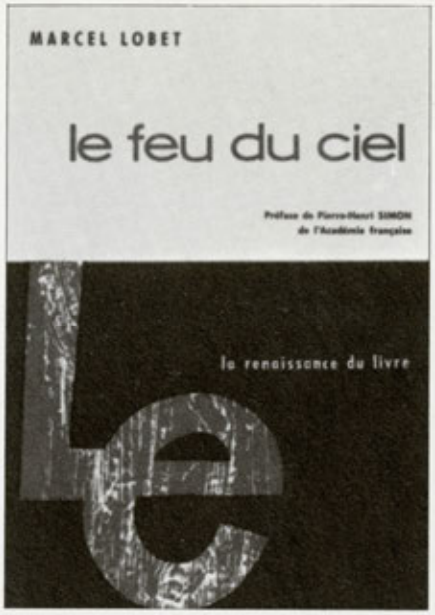
Le 'refus'. Si la marginalité se dépasse, elle peut aussi s'assumer tant bien que mal, et autrement qu'en pratiquant une littérature démarquée de la littérature française. Il s'agit en somme de prendre en charge la différence qui est nôtre par un refus, toujours relatif, des structures institutionnelles, des lois du genre, des contraintes de la mode. C'est ainsi que se constituent et que se perpétuent, au fond des provinces wallonnes, de petites 'entreprises' qui brandissent l'étendard de la contre- littérature ou du contre-art, avec éventuelle référence au surréalisme, à Dada ou à la Pataphysique. Des revues comme *Temps mêlés* à Verviers (André Blavier) ou *Daily Bûl* à La Louvière (André Balthazar) sont des laboratoires très indépendants de littérature contestataire. En dépit des filiations et des héritages, ils réussissent à échapper aux contraintes de l'appareil général et à mettre au point des modèles originaux d'écriture. De plus, ils tendent à brouiller les limites entre les genres reconnus, et si bien qu'ils favorisent l'éclosion de textes au statut mal défini. En fin de compte, en jetant le trouble dans nos critères de valeur et de légitimité, ces interventions en appellent à une critique autre ou à la fin de toute critique.

ASPECTS DIVERS

L'essai et la critique – peu importent, à ce point, les frontières – tentent, d'aventure, des personnalités qui, par profession ou par goût, portent leur attention vers d'autres domaines. Ainsi, outre ses travaux majeurs sur la religion et la légende grecques, l'Arlonaise MARIE DELCOURT recueille, dans *Images de Grèce*, de vivantes notes de voyage et de lecture qui laissent filtrer, dans une forme parfaite, les conclusions de maintes études savantes. C'est pour permettre à chacun de fréquenter les classiques que Marie Delcourt écrit un *Eschyle*, la *Vie d'Euripide* (signalons une admirable traduction du grand tragique): la littérature vient au secours de l'histoire en vue d'une 'reconstitution' où la vie trouve ses droits. L'éminente helléniste ne procède pas autrement quand, dans son remarquable *Périclès*,



Page de couverture de l'ouvrage de MARIE DELCOURT, PLAUTE ET L'IMPARTIALITÉ COMIQUE, *Bruxelles, 1964.*

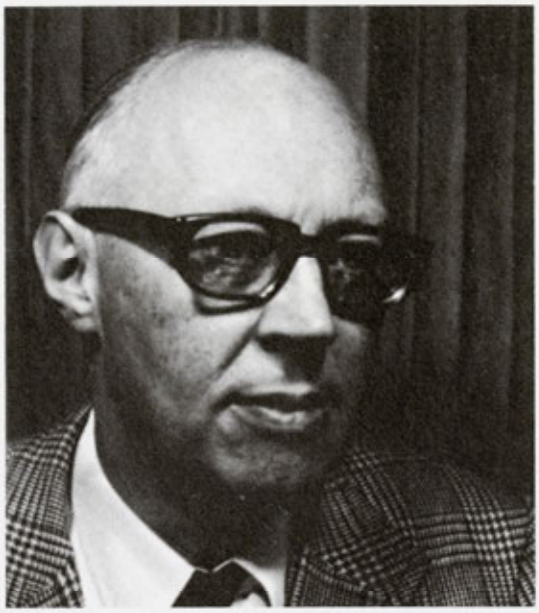


Page de couverture de l'ouvrage de MARCEL LOBET, LE FEU DU CIEL, *Bruxelles, 1969.*

Page de couverture de l'ouvrage de DÉSIRÉ DENUIT, VIE D'UN VILLAGE, *Bruxelles, 1969. Illustration de Micheline Boyadjan.*

elle n'hésite pas à rapprocher la politique grecque du V^e^ siècle de celle de la France dans les années 20 ou 30. *Plaute et l'impartialité comique* traite de l'auteur latin comme un critique contemporain parlerait de Molière, en montrant ce que son œuvre présente de vérité éternelle et en revisant les idées traditionnelles d'Henri Bergson sur le rire. Nous comprenons aisément que Marie Delcourt s'intéresse aussi aux grandes œuvres de notre temps: à noter son essai *Jean Schlumberger*, dont la conclusion résume pertinemment les tendances critiques de l'auteur: 'l'impatience de se préciser à soi-même [...] la nature et la qualité du 'plaisir à Schlumberger'.

La littérature et le lecteur. Après un essai, qui analyse l'évolution des œuvres à travers le temps, l'analyse interne des textes autorise ARTHUR NISIN à écrire une forte *Histoire de Jésus*, qui met en lumière le caractère communautaire de la tradition évangélique.
Essayiste, LUC HOMMEL (1896-1960) consacra une excellente étude à *Chastellain*. Au contact du chroniqueur bourguignon, il prit le goût de l'histoire et, singulièrement, de la biographie: *Marie de Bourgogne ou le grand héritage* est une œuvre remplie de faits mais ouverte à l'investigation psychologique.
MAURICE KUNEL (1883-1971) pratique avec la même aisance l'essai, la critique d'art et l'histoire littéraire. Dans ce dernier domaine, nous retiendrons les livres et les nombreux articles qu'il consacra à Baudelaire et à Rimbaud.
Plus ambitieuse apparaît l'œuvre critique de MARCEL LOBET (Braine-le-Comte, 1907), qui, en dehors de tout système, étudie les œuvres françaises et étrangères à la lumière de préoccupations éthiques: le bien et le mal, par exemple. Il s'agit là, pleinement, d'essais: *Ecrivains en aveu, Le Feu du ciel, La Science du bien et du mal*, qui nous introduisent à la connaissance littéraire.
Ponctuel, DÉSIRÉ DENUIT (Couture-Saint-Germain, 1905) devait écrire un livre fervent: *Vie d'un village*, véritable retour aux sources. Une fidélité exemplaire l'avait, auparavant, porté à l'essai critique où il étudie des écrivains proches de lui: Jean Tousseul, Hubert Krains, Georges Duhamel, etc.
Dans le même ordre d'idées, LUCIEN CHRISTOPHE (1891-1975) restera l'exégète de Charles Péguy, mais son essai 'sentimental', *Où la chèvre est attachée*, touche par la piété que l'auteur porte à son pays natal non moins que par la méditation que l'aventure de la vie lui inspire.



RAYMOND POUILLIART, *professeur à l'Université de Louvain.*

La curiosité de RAYMOND POUILLIART l'entraîne à s'intéresser à Paul Bourget, à Elémir Bourges, à Maurice Maeterlinck, sans compter ses contributions afférentes au théâtre et à l'histoire littéraire. Claude Pichois lui a demandé de traiter du Romantisme dans la prestigieuse collection 'Littérature française' qu'il dirige à Bâle.

La région wallonne compte ou a compté un certain nombre de journalistes tournés à l'occasion vers les lettres et qui se soucient d'atteindre un public large et non spécialisé. C'est à l'intérieur d'une vaste entreprise éditoriale qu'a vu le jour, par exemple, le *Panorama des littératures* de LÉON THOORENS (1921-1975). Le genre comporte, parfois, des réussites incontestables.

LE TRIOMPHE DES PERSONNALITÉS

Avec le texte documentaire ou vulgarisateur, nous touchons à l'extrême limite du domaine parcouru. Comment évaluer, en fin de compte, l'importance de la critique et de l'essai dans la Wallonie contemporaine? On dira que l'essai prédomine, mais que la critique connaît un bel essor dans sa forme savante ou universitaire. On dira aussi que cette importance est à la mesure de la production générale en Belgique wallonne et, donc, fonction d'un statut particulier dans le champ des lettres françaises. On dira, enfin, que l'on ne se trouve pas devant un ensemble bien ordonné, totalité signifiante qui inviterait à l'approfondissement et à l'interprétation. Au contraire prédominent la disparate et les lignes de fuite. Dès lors, une analyse plus précise de la critique et de l'essai en Wallonie se perdrait très vite dans l'examen des cas particuliers.

Jacques DUBOIS

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

On consultera essentiellement: *Histoire illustrée des lettres françaises de Belgique*. Publié sous la direction de GUSTAVE CHARLIER et JOSEPH HANSE, Bruxelles, 1958 (contient, pp. 611-627 une étude de FERNAND DESONAY: *La critique et l'essai*); ROBERT BURNIAUX et ROBERT FRICKX, *La Littérature belge d'expression française*, Paris, 1973, coll. 'Que sais-je?' (contient, pp. 106-116, un chapitre: *L'essai et la critique*); *Lettres vivantes. Deux générations d'écrivains français en Belgique. 1945-1975*. Publié sous la direction d'ADRIEN JANS, Bruxelles, 1975 (contient, sous le titre général: *L'essai* [pp. 174-229], les contributions *L'essai et la critique* par LEON THOORENS, *L'essai classique* par MARCEL LOBET, *La critique* par CLAUDE VIGNON, *La croisée des chemins* par JACQUES DE DECKER).

Georges Poulet

La recherche de la conscience enfouie. On sait les bouleversements que connut, depuis la deuxième guerre mondiale surtout, la science littéraire. Tour à tour, toutes les disciplines modernes du savoir sont venues modifier les méthodes d'approche des textes. La psychanalyse a été la première et probablement la plus féconde de ces techniques d'analyse propres à éclairer d'une lumière nouvelle les auteurs et leurs œuvres. Il va de soi que les apports de la linguistique ne pouvaient laisser indifférents ceux qui, justement, s'attachaient à l'étude d'édifices langagiers. La sociologie, d'obédience marxiste ou non, est venue compléter les acquis de la recherche historique en matière littéraire.

Ces différents courants ont souvent été désignés de manière globale sous le vocable de 'nouvelle critique'. C'est là, il faut l'avouer, une appellation un peu floue pour regrouper des esprits aussi divers que Charles Mauron et Jean Starobinski, Gaston Bachelard et Jean-Pierre Richard, Roland Barthes ou Lucien Goldmann. N'empêche que tous ont en commun de privilégier l'examen interne du texte sur son étude externe. L'une des figures-clés de ce mouvement difficile à cerner est un Liégeois, né à Chênée en 1902, il a nom GEORGES POULET.

On peut s'étonner que ce critique, qui a fait ses études à l'Université de Liège, ait été aussi longtemps ignoré dans son pays, au contraire de son frère Robert, dont tout le distingue, des opinions professées au style d'appréhension et de commentaires des œuvres. À la verve cinglante et aux considérations superficielles du critique journalistique et polémiste, Georges Poulet oppose la prudence de la pensée longuement méditée et savamment, subtilement, formulée. Si la prétention de beaucoup de critiques à se faire appeler écrivains est pour le moins abusive, Georges Poulet, en revanche, est un écrivain à part entière.

Peut-être la distance et le mûrissement ont-ils permis l'épanouissement d'une méthode qui a trouvé immédiatement le ton, apaisé et réfléchi, qui apparente Poulet à quelques-uns de ses écrivains de prédilection, Amiel et Proust surtout. C'est que toute sa carrière universitaire s'est déroulée loin de sa terre natale, et qu'il n'a commencé à publier qu'aux approches de la cinquantaine.

Il enseigna successivement à Édimbourg, où il écrivit les premiers tomes de ses *Études sur le temps humain,* à Zurich et à Nice. Son long séjour helvétique lui permit d'avoir un rôle décisif dans le développement de ce que l'on a appelé l'école suisse de critique. Proche de Charles Mauron et d'Albert Béguin, il exerça une influence appréciable sur un Jean Rousset ou un Starobinski.

Même si Poulet a marqué une préférence évidente pour certains auteurs (Amiel, dont il publia partiellement le *Journal intime,* Benjamin Constant et Henri Bosco, auxquels il consacra des monographies, les romantiques dont il étudia la mythologie), on ne le définit pas, comme beaucoup de chercheurs, par les écrivains qu'il commenta ou par l'époque qu'il explora de préférence. Poulet, c'est avant tout une pensée éminemment originale, une philosophie dont la littérature est plus l'occasion que le but.

Ce qui passionne Poulet, et ses derniers ouvrages l'ont démontré clairement, c'est le fonctionnement de la conscience. À défaut d'être médecin ou confesseur, et de pouvoir écouter s'exprimer des êtres, il s'est attaché à ceux qui, par la littérature, avaient fourni à leurs semblables un reflet de leur vie intérieure. Pour

GEORGES POULET *à la fin de ses études universitaires à Liège, vers 1924. Liège, collection particulière. (Photo Félix Célis, Liège.)*

Poulet, certes, et c'est en cela qu'il se distingue de certains aspects de la pensée contemporaine, celle de Michel Foucault notamment, l'homme n'est pas mort. Il ne s'intéresse qu'à lui, au contraire, mais non en épluchant ses écrits extra-littéraires ou les documents le concernant, en fourrageant dans son 'petit tas de secrets', selon l'expression de Malraux, mais en débusquant, à la lecture de ses écrits, sa conception du monde, sa lecture du réel et de soi-même.

Dans la postface de son dernier ouvrage en date, *Entre moi et moi,* Poulet a ramassé en une phrase le nœud de son entreprise. *Dis-moi quelle est ta façon de figurer le temps, l'espace, de concevoir l'interaction des causes et des nombres, ou bien encore ta manière d'établir des rapports avec le monde externe, et je te dirai qui tu es.* L'idée est simple, encore fallait-il la mettre en pratique. S'il fallait nous définir au plus intime de nous-mêmes, notre vécu du temps et de la durée, notre appréhension de l'aire qui nous est impartie, seraient en effet riches en information.

Or, à chaque phrase, l'écrivain trahit ces données, souvent malgré lui. C'est par là que Poulet cherche à le déchiffrer. Albert Béguin a vu dès 1951 que Georges Poulet, explorant les œuvres, voulait en 'faire ressortir ce qui se révèle appartenir aux constantes de l'esprit'. Il publie quatre volumes d'*Études sur le temps humain,* qui se présentent comme des recueils d'études spécifiques. Le premier tome s'ouvre sur Montaigne et s'achève avec Proust. C'est dire que Georges Poulet embrasse la littérature dans son ensemble.
Dans *Les Métamorphoses du cercle,* c'est de cette forme hautement chargée de sens qu'il s'inspire pour nous donner une vue en coupe qui part de la Renaissance pour aboutir à Rilke, Eliot et Guillèn. Il nous propose, comme il le fera dans *L'Espace proustien,* une vision synthétique de chaque œuvre, où le déroulement chronologique est comme subordonné à un autre déploiement, à une autre *circulation,* qui correspondent à une réelle cohérence. Il met au jour, de cette manière, une sorte de système, de structure, qui doit moins à la spéculation intellectuelle pure qu'à une intuition très complice, comme intime de l'organisation de l'œuvre considérée.

En 1966, lorsqu'eut lieu à Cerisy le colloque sur le thème *Les nouveaux chemins de la critique,* qui réunit tous les représentants de la critique dite nouvelle, ce fut tout naturellement à Georges Poulet qu'on demanda de le présider: marque évidente du prestige dont il jouit auprès de ses pairs. Il y prononça une communication introductive qui rendait hommage à quelques grands critiques du début du siècle, cherchant à souligner, là où beaucoup auraient aimé voir une rupture radicale, une

continuité subtile. Seul Georges Poulet pouvait accomplir cette liaison; c'est qu'il constitue à lui seul un moment-charnière.

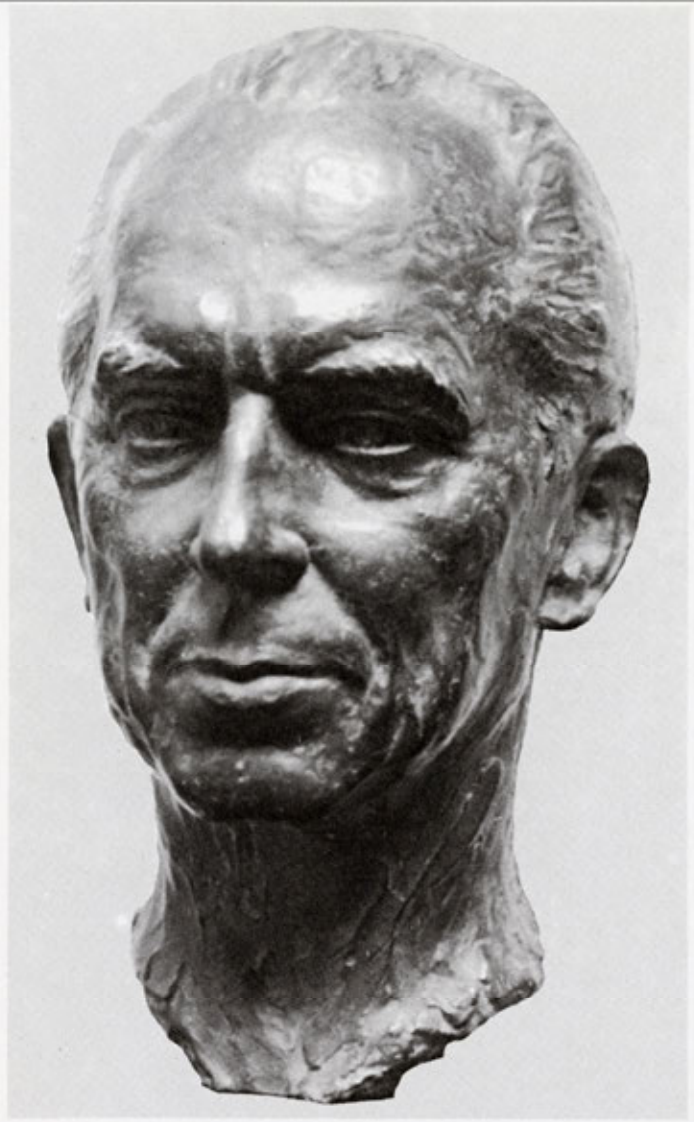
Ces considérations critiques sur la critique, il les développa dans un ouvrage dont le projet et l'accomplissement sont uniques: *La Conscience critique*. La complexité de cette recherche apparaît d'évidence: un texte étant le plus souvent la traduction d'une expérience, et le critique, selon les termes de Baudelaire, le traducteur de cette traduction, commenter à son tour le critique équivaut à superposer un troisième niveau de traduction à ces deux premiers, à se faire le traducteur du traducteur d'un traducteur.
On pourrait craindre la sophistication. Il s'agit, en fait, d'un livre sans équivalent sur le phénomène de la lecture. L'éminent critique y consacre des pages lumineuses à Madame de Staël et à Proust qui voyait dans la lecture l'essai de 'mimer au fond de soi' le geste de l'auteur, aux grands noms de la N.R.F., Thibaudet, Rivière et Fernandez, à Charles du Bos, pour lequel il éprouve une admiration particulière, et aux principaux représentants de la critique contemporaine. L'essentiel de l'ouvrage tient dans ses derniers chapitres, où il relate sa propre expérience, en particulier le moment où, visitant la *Scuola San Rocco* à Venise, et confronté aux chefs-d'œuvre du Tintoret, il eut l'intuition de sa méthode: 'Je crus un instant atteindre l'essence commune à toutes les œuvres de ce grand maître, essence qui ne pouvait être perçue que si, effaçant de mon esprit les images particulières convergeant vers un même centre sans image, je prenais enfin conscience de celui-ci en lui-même, sujet solitaire découvert grâce au retrait de tout ce qui, autour de lui, le désignait.'

C'est par le truchement de la pensée critique, donc de sa pensée propre, que Georges Poulet fut amené à aborder l'étude de la conscience de soi. Dans son dernier livre, *Entre moi et moi,* il place cette notion au plus haut: 'Par-delà tous les modes catégoriels (...), il y a une catégorie qui contient toutes les autres et qui est supérieure à toutes, la grande activité catégorielle de la conscience de soi.' Rares sont les critiques dont le parcours correspond à un itinéraire initiatique, à une véritable quête. Georges Poulet est de ces rares-là.

Jacques DE DECKER

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

De nombreux articles de revues et de journaux, on retiendra spécialement ANNE CLANCIER, *Psychanalyse et critique littéraire,* Paris, Privat, 1973.



CARLO BRONNE PAR RENÉ CLIQUET
(Photo Francis Haine, Bruxelles).

L'HÔTEL DE L'AIGLE NOIRE, *l'auberge de Féronstrée qui appartint au trisaïeul de Carlo Bronne.*

Carlo Bronne

Impossible, vraiment, de définir d'un mot la personnalité littéraire de CARLO BRONNE (Liège 1901), membre correspondant de l'Institut de France, très connu par le rayonnement de son œuvre et de son action. Le poète voisine avec l'écrivain d'histoire, comme il se nomme; le nouvelliste, avec le chroniqueur; l'académicien éminent, avec le mémorialiste, qui s'efface du théâtre où il pourrait paraître. Tant d'activités se règlent sur une haute raison d'honneur, de fidélité à soi et, je dirai, d'unité. Qu'il s'attache à l'histoire ou à l'actualité, Carlo Bronne ne néglige pas d'élever les contingences à quelques références stables, révélatrices d'un secret de la vie ou de l'homme. Il reconnaît l'éternel dans le changeant. L'essayiste s'en enchante — et le poète. Plus qu'une thèse, c'est la sensibilité qui le guide. Dans tous ses écrits, Carlo Bronne reste le poète, s'en remettant à une logique affective, que révélaient les premiers recueils: *Les Fruits de cendre* (1929) et *Collines que j'aimais* (1930), tout empreints de souvenirs du pays de Liège. Une fois abandonnée la poésie comme telle, non sans un détour par la nouvelle, *Le Carrousel de brume* (1947), témoignage pudique d'une inquiétude de jeunesse, Carlo Bronne y reviendra — par le biais de l'histoire — dans *Hôtel de l'Aigle Noire* (1954), une œuvre significative et longuement mûrie. La piété liégeoise s'associe, en l'occurrence, à un mobile personnel — affectif, je le répète. L'auberge fameuse de Féronstrée, à Liège, appartint au trisaïeul de l'auteur, son homonyme au *t* près, Carlot Bronne. L'historien-poète tient moins à célébrer des annales familiales qu'à fixer le souvenir des hôtes célèbres, 'passants' d'un jour, de la vieille hostellerie et à insérer l'histoire dans la vie. Ce livre si unanimement liégeois marque une étape dans l'œuvre de Carlo Bronne. C'est le retour à la ville natale, certes, dans l'accomplissement de la maturité. Plus encore: un changement de la manière. La chronologie des œuvres, qui se succèdent depuis près de vingt-cinq ans, nous l'indique sans conteste.

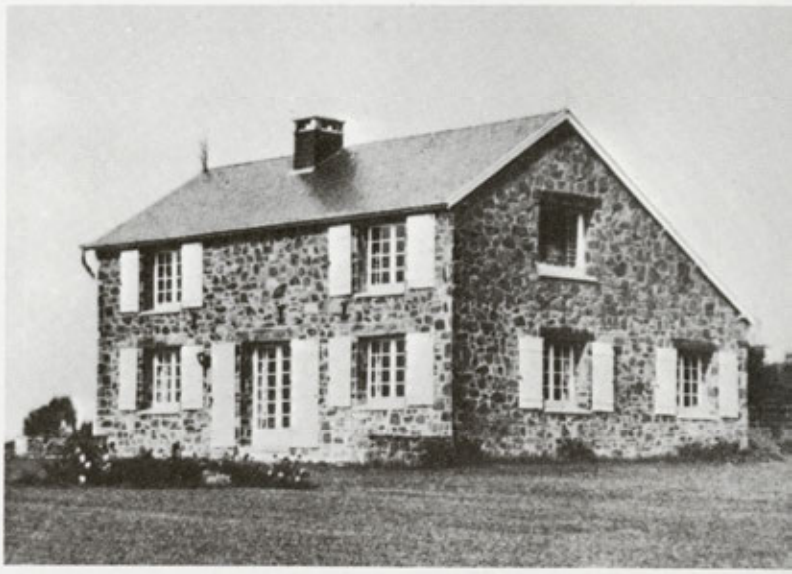
Au début de sa carrière, Carlo Bronne, encouragé par Henri de Régnier, aime à évoquer, dans des *esquisses*, des personnages 'ni trop brillants ni trop illustres', de manière à retrouver 'un instant immuable de la sensibilité humaine'. Avec la patience du magistrat et du collectionneur, il interroge les textes: journaux intimes, correspondances, etc., pour y relever la trace d'une blessure cachée, d'une faute inavouée ou d'une destinée qui prend son cours. Les livres se suivent avec une belle régularité: *La Porte d'exil* (1937), *Les Abeilles du manteau* (1939), *Esquisses au crayon tendre* (1942), *La Galerie des ancêtres* (1950), tandis que l'ambition de l'historien s'aguerrit. Celui-ci prépare un grand ouvrage: *Léopold I^er^ et son temps* (1942), suivi, six ans plus tard, de *L'Amalgame* (1948). Carlo Bronne tente, et réussit, des fresques imposantes, qui embrassent cinquante ans de l'histoire de la Belgique. Un demi-siècle d'une existence communautaire qu'un Liégeois pouvait décrire mieux que tout autre, en en montrant les tentatives d'union et les échecs. Relus à trente ans de distance, les deux ouvrages ne manquent pas de dénoter le pénétrant jugement politique de l'auteur, impartial même s'il montre, d'aventure, quelque sympathie pour certains hommes. Si Carlo Bronne réveille ainsi 'tout un romantisme entièrement nourri d'événements belges', comme Marcel Thiry le note, je ne vois pas que cela contrevienne à notre conception actuelle de la Belgique, bien au contraire.

En pleine possession de son métier et riche d'un bagage érudit, Carlo Bronne délaisse les

grands sujets belges et retourne à l'*esquisse*, dont il rend les traits plus serrés, plus incisifs, sans renoncer à toutes les nuances du sérieux et du ludique, de la fantaisie et de l'émotion virile. L'*Hôtel de l'Aigle Noire*, déjà cité, l'atteste, tout en relevant de l'esthétique, qui introduisit notre écrivain à l'histoire.

Voie non moins esthétique: l'essai en forme de chronique, où Carlo Bronne excelle. Il s'y révèle, comme son ami Gérard Bauër, un maître du genre. L'occasion ou l'humeur propose le thème qui ne tarde pas à cristalliser des impressions, des réflexions, des souvenirs, s'élevant jusqu'à une méditation qui rejoint notre commune rêverie. La chronique permet à l'auteur de dire 'je', de mêler son expérience à celle des personnages évoqués, ou bien de mettre en valeur tel détail chargé de vérité humaine. Le regard qu'il pose sur les hommes et les choses du passé, Carlo Bronne ne le refuse pas à son temps. Maintes chroniques publiées dans *Le Soir* ou *Le Figaro* nous montrent un observateur attentif et indulgent, sceptique aussi, de la vie contemporaine. Un moraliste, peut-être, quoique le mot me paraisse soudain pédant, s'appliquant à des chroniques où l'invention semble donner congé à la raison. L'écrivain s'amuse, visiblement, de sa pensée joueuse et nous entraîne à réfléchir. Il faut réussir à tout coup pour oser réunir, dans des recueils, des textes inspirés par l'impression du moment. Je ne citerai que *Bleu d'Ardenne* (1969): le nom du vieux pays, où le voyageur lassé de tant de voyages s'arrête, scande, comme une basse continue, des pages qui, prenant prétexte de la nature et de la vie, proposent des objets de rêverie à l'infini: 'Avec l'âge, les paysages intérieurs deviennent les plus aimés; la nature se borne à les encadrer'.

Marie Delcourt se demandait si Carlo Bronne ne deviendrait pas, un jour, romancier. Nous ne doutions pas qu'il écrirait ses mémoires. *Compère qu'as-tu vu?* (1975) et *Le Temps des vendanges* (1976) portent à quelque chose d'ardent les qualités de l'écrivain. Le conteur enjoué rejoint l'historien pour rappeler tant de personnages rencontrés au cours d'une vie



LA MAISON DE CAMPAGNE DE CARLO BRONNE À VILLANCE (HAUTE LESSE). *Liège. Collection particulière.*

bien remplie de magistrat, d'associé de grands jurys littéraires internationaux. Par une réserve bien à lui, Carlo Bronne ne livre que peu de confidences. D'une loge d'avant-scène, il observe le spectacle d'aventures nouées et dénouées: il peint les hommes sans complaisance, mais il ne refuse pas le pardon au pécheur. Grand voyageur, il aime aussi les randonnées parmi les âmes. Autant que le vaste monde, l'humanité diverse éveille sa curiosité. Tout l'œuvre de Carlo Bronne honore un humanisme de raison et de cœur.

Francis VANELDEREN

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

Carlo Bronne. Les meilleures pages présentées par MARCEL THIRY, Bruxelles, s.d., 'Collection anthologique belge [Préface de MARCEL THIRY, pp. 7-35]; MARIE DELCOURT, *Carlo Bronne* dans *La Revue Générale*, juin 1960, pp. 15-21; CHARLES D'YDEWALLE, *Carlo Bronne*, Bruxelles, 1971, 'Collection Portraits'; ARSÈNE SOREIL, *Carlo Bronne à l'honneur* dans *Lances rompues. Propos critiques*, Verviers, 1967, pp. 34-41.

L'histoire littéraire et la philologie

MAURICE WILMOTTE ET SES DISCIPLES À LIÈGE, EN 1931.
Au premier rang (de gauche à droite):
G. VRANCKEN, Lucien-Paul THOMAS, Albert COUNSON, Arthur BOVY, Maurice WILMOTTE, Gustave CHARLIER, Jules-Henri GOHY, G. LOCKEM, Robert VIVIER.
Au deuxième rang:
Marcel PAQUOT, Claire WITMEUR, Liliane KRIDELKA, Rita LEJEUNE, Mariette MÉDOT, Jeanne WILLEM, Jeanne MÉDOT, Marie-Louise THIRY, Maurice DELBOUILLE.
Au troisième rang:
Léon PAQUOT-PIERRET, Henri SCHMETS, Lambert WERSON, Charles FRANÇOIS, Edmond VANDENBORNE, Henri SÉPULCHRE, Marc LECLERCQ, René COMOTH, Fernand DETHIER.
Au quatrième rang:
Robert MATHY, Jacques GOB, Robert COLLIN, Georges JARBINET.

Dans l'histoire des lettres, par une habitude qu'explique la difficulté de l'entreprise, l'on ne réserve pas de place ou l'on n'en réserve guère aux écrivains non créateurs, à ceux qui, dans le monde universitaire, pratiquent l'analyse de la littérature d'autrui. Or, il se fait que le XXe siècle a vu se développer en Wallonie un véritable foisonnement d'études de ce type, et la valeur de ces études a largement dépassé les frontières de notre pays de 'marche romane'. Les éditeurs de *La Wallonie* qui ont décidé de réserver une place aux historiens et à la vie scientifique dans le domaine de la culture, ne pouvaient sous-estimer, *a fortiori*, un phéno-

mène d'exégèse littéraire dont l'ampleur est devenue caractéristique.
Avant de l'aborder, il importe de faire remarquer que l'extraordinaire variété des disciplines envisagées (établissement de textes, examens linguistiques, enquêtes historico-littéraires) postule, plus encore que dans les autres chapitres de cette encyclopédie, des choix aussi douloureux qu'indispensables. On s'en excuse par avance.

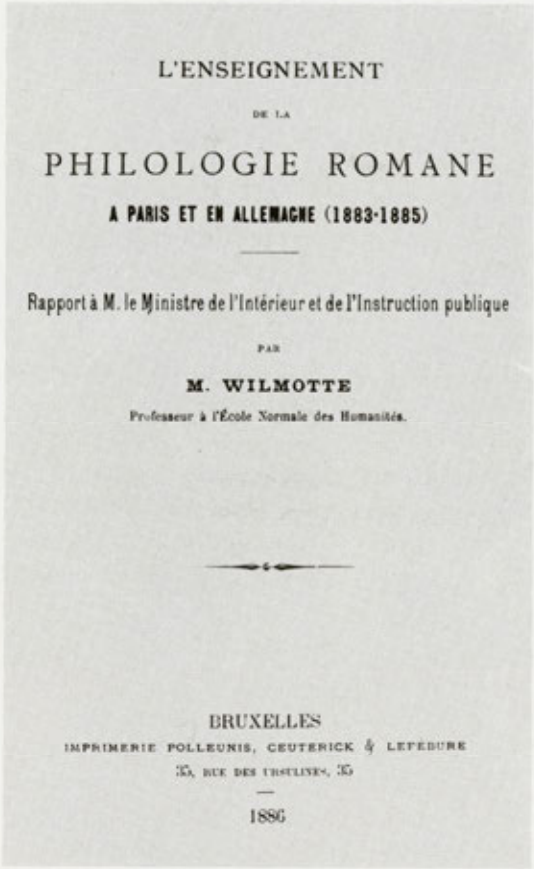
Il était nécessaire aussi d'arrimer notre étude à des dates. Nous avons choisi un demi-siècle, entre 1920 et 1970, car cette époque nous a semblé relativement homogène. Elle englobe en effet les ultimes années d'activité des premiers critiques littéraires universitaires de type scientifique; elle comprend aussi la majeure partie de la production de leurs élèves directs; elle se termine enfin sur les nouveaux chemins que trace une troisième génération. La date que nous avons retenue pour le début de notre enquête, offre également l'avantage de placer notre modeste essai à la suite de synthèses antérieures, celles de Maurice Wilmotte et de Fernand Desonay, qui n'envisageaient pas les travaux consécutifs au premier conflit mondial.

Pour répondre au titre même de cet ouvrage, notre attention doit nécessairement aller vers les universitaires de la terre wallonne, mais il est évident que la carte de l'enseignement supérieur, telle qu'elle a été voulue par les diverses composantes politiques de la Belgique dans la première moitié du XIXe siècle, ne tient nul compte des régions et des communautés linguistiques de ce pays: elle est francophone et 'belge', 'neutre' ou engagée philosophiquement. Dans ce contexte, il nous a paru légitime d'insister sur le rôle de l'Université de Liège qui a été longtemps le seul centre universitaire situé géographiquement en Wallonie, avant que ne se créent successivement des Facultés à Namur, Mons et Louvain-Ottignies. Cependant, il était impensable de ne pas rappeler ici le rôle éminent joué par les universitaires wallons dans les deux anciennes institutions francophones du pays, Louvain et Bruxelles.

Il est un autre facteur, héritage des structures universitaires de la fin du XIXe siècle: la critique littéraire est inséparable du destin des études philologiques telles qu'elles ont été voulues par le législateur du temps. Ainsi, la critique littéraire française — ou wallonne — ne peut se comprendre et s'expliquer que dans le cadre des études de philologie romane. Il en va de même pour les autres disciplines où l'aspect littéraire des œuvres, l'étude de la vie littéraire sont conçus essentiellement pour répondre à des 'matières légales' (apprentissage des langues romanes, germaniques, classiques, orientales, slaves...) plutôt qu'aux impératifs d'une recherche — la critique littéraire en l'occurrence —, dégagée de tout apprentissage linguistique.
Enfin, il nous a paru normal d'accorder une attention particulière à la critique littéraire de textes rédigés dans les langues de la région wallonne: le français, les dialectes romans de Wallonie. Notre dépouillement portera donc, essentiellement, sur l'abondance particulière de la 'romanistique'.

LA ROMANISTIQUE

Rapide coup d'œil en arrière. Maurice Wilmotte, de ses débuts à 1914. Ce n'est pas le lieu de rappeler ici les nombreux savants qui depuis 1850, tentèrent de dégager la critique universitaire d'un amateurisme distingué ou d'un polygraphisme de qualité.
Ce n'est pas le lieu non plus de s'arrêter au rôle éminent joué par MAURICE WILMOTTE dans la genèse de la loi organique de 1890-1891. On notera toutefois que les propositions de Wilmotte s'inspiraient largement du modèle des études universitaires, telles qu'elles étaient menées en Allemagne ou en Italie, plutôt que du système français. C'est le cas tout particulièrement pour les philologies 'modernes', les philologies romanes et germaniques, qui sont fon-



L'ENSEIGNEMENT

DE LA

PHILOLOGIE ROMANE

A PARIS ET EN ALLEMAGNE (1883-1885)

Rapport à M. le Ministre de l'Intérieur et de l'Instruction publique

PAR

M. WILMOTTE

Professeur à l'École Normale des Humanités.

BRUXELLES

IMPRIMERIE POLLEUNIS, CEUTERICK & LEFEBURE

35, RUE DES TANNEURS, 35

1886

RAPPORT DE MAURICE WILMOTTE SUR L'ENSEIGNEMENT DE LA PHILOLOGIE ROMANE À PARIS ET EN ALLEMAGNE. *Ce texte soumis au ministre compétent devait entraîner la création d'une école 'wallonne' de philologie romane. Collection Bibliothèque de l'Université de Liège (Photo Francis Niffle, Liège).*

dées dans notre pays, sur une base de philologie comparative.

De toute évidence, l'option choisie par Wilmotte, et par le Ministre qui le suivit, orienta fondamentalement la critique littéraire universitaire vers des époques plus anciennes, des contrées et des langues plus éloignées, vers des techniques essentiellement scientifiques (grammaire comparée, toponymie...). Mais Wilmotte lui-même, soucieux du fait wallon, ancra aussi — et très solidement — la recherche scientifique dans le terroir; ce francophile fut aussi le premier, assurément, à percevoir et dégager dans l'âme et la littérature wallonnes des différences sensibles avec les grands modèles français et romans. De tout ceci découlent sans doute les perpétuels aller-retour de la critique philologique moderne de nos régions entre l'universel et le régional, entre l'œuvre de Goethe, celle d'Hendrik van Veldeke et le parler de Malmedy pour les germanistes; entre le *Poème du Cid*, l'œuvre de Jean Lemaire de Belges et celle d'Henri Simon pour les romanistes.

On connaît généralement le rôle essentiel joué par Wilmotte dans la formation des divers maîtres qui vont fonder ou contribuer à la fondation des diverses écoles belges de philologie romane (Gand, Bruxelles, Louvain). En revanche, on sait sans doute trop peu, hors du cénacle étroit des spécialistes, que les élèves de Wilmotte se répandirent dans tous les grands centres universitaires européens avant 1914. Il y a là, en étroite corrélation avec le dynamisme industriel wallon d'avant la Grande Guerre et le renom des écoles de Liège (la fameuse 'École des Mines'), motif d'étonnement lorsqu'on connaît le nombre invraisemblable des élèves de Wilmotte en poste non seulement en Belgique mais à l'étranger. Dépassant ici la chronologie stricte, nous citerons la Sorbonne (GUSTAVE COHEN), Munich (JULES SIMON), Giessen (LUCIEN-PAUL THOMAS), Erlangen (JULES PIRSON et GEORGES BODART), Edimbourg (CHARLES SAROLÉA), Londres (JULES DESCHAMPS), Lausanne (PAUL MARCHOT), Baltimore et bien d'autres lieux (GEORGES POULET). Et tant d'autres qu'il serait trop long d'énumérer ici. Il n'est sans doute pas outrecuidant de relever au passage 'ces jolies conquêtes de notre exportation spirituelle'...

En outre, l'emprise personnelle et la personnalité scientifique de Maurice Wilmotte orientèrent toute l'école de philologie romane 'belge'. On sait que le maître liégeois fonde essentiellement sa réputation internationale sur l'étude et l'édition de textes français médiévaux, mais également sur d'importants essais dialectologiques wallons. On reconnaîtra là deux des traits essentiels de ce qu'il est courant d'appeler 'l'école wallonne de philologie romane'.

Rien de ce qui est médiéval n'échappera depuis lors à l'incessant labeur de nos philologues tant dans le monde français, que dans les domaines hispanique, italien ou occitan. Autre

trait qui ne se démentira pas: l'attrait pour tout ce qui, dans le domaine littéraire, se rattache à nos provinces, depuis les textes hagiographiques médiévaux jusqu'à l'œuvre du prince de Ligne, en passant par la fastueuse Cour de Bourgogne.
Toutefois, Maurice Wilmotte, esprit curieux et universel, ne se limita jamais à l'étude du seul moyen âge ou à l'exégèse des œuvres wallonnes: il consacra aussi une part importante de son activité aux lettres françaises classiques et aux lettres contemporaines. Ses préoccupations allaient aussi bien à Rousseau, à Saint-Evremond ou à Sainte-Beuve qu'à Octave Pirmez, à Eugène Fromentin ou Anna de Noailles...

La romanistique en 1920. À Liège, le maître règne de toute son autorité sur l'esprit de ses élèves. Mais le renom international de Wilmotte n'eut que peu de poids devant l'esprit partisan du temps (on sait qu'on lui préféra, pour l'attribution de cours 'de prestige', son disciple AUGUSTE DOUTREPONT, érudit modeste, probe, zélé et catholique). Le voltairien Wilmotte en conçut quelque dépit. De là, date sans doute l'idée féconde de se tourner volontiers vers la vie littéraire et scientifique internationale.
À côté d'Auguste Doutrepont, bon philologue, correct éditeur de textes médiévaux (*La Clef d'Amors*), dialectologue consciencieux, Maurice Wilmotte va bientôt (1923) appeler un de ses meilleurs disciples pour le seconder: SERVAIS ÉTIENNE. Avec ce dernier, un tournant s'amorce dans la critique littéraire universitaire. D'abord adepte convaincu d'une méthode d'analyse strictement lansonienne, 'des textes littéraires fondés sur le biographisme et l'érudition' (on lira à ce propos ses ouvrages sur le *Genre romanesque en France* ou les *Sources de Bug Jargal*), il passera en quelques années, à la suite d'une rupture plutôt que d'une évolution, à une méthode toute personnelle qui, nous allons le voir, se révélera féconde.

À Louvain, deux médiévistes, GEORGES DOUTREPONT et ALPHONSE BAYOT assurent le renom d'une école qui est conduite depuis la fin du siècle précédent par un personnage étonnant, le baron François Béthune, un disciple de Gaston Paris. GEORGES DOUTREPONT sera sans doute l'un des premiers de cette remarquable lignée de 'quinziémistes' que comptera la Wallonie. Séduit par l'efflorescence des lettres à la Cour de Bourgogne, le Hervien Doutrepont lui consacrera des monuments d'érudition. Sa *Littérature française à la cour des Ducs de Bourgogne*, son *Inventaire de la Librairie de Philippe le Bon*, ses *Mises en prose des romans chevaleresques* sont restés des classiques. Talent robuste, chercheur infatigable, le Hennuyer ALPHONSE BAYOT donnera une édition modèle d'un très ancien texte français, *Gormont et Isembart*. Excellent philologue, Bayot se consacrera également aux lettres de nos régions par sa thèse sur le *Roman de Gillion de Trazegnies*, fondamentale pour la légende du héros hennuyer, par sa monumentale édition du *Poème moral*, par son glossaire

ALPHONSE BAYOT, PROFESSEUR À L'UNIVERSITE DE LOUVAIN. *L'érudit aimait collectionner, comme la photo le montre, les meubles anciens et les objets religieux qui constituent le décor de sa vie. Namur collection Omer Jodogne (Photo Francis Niffle, Liège).*

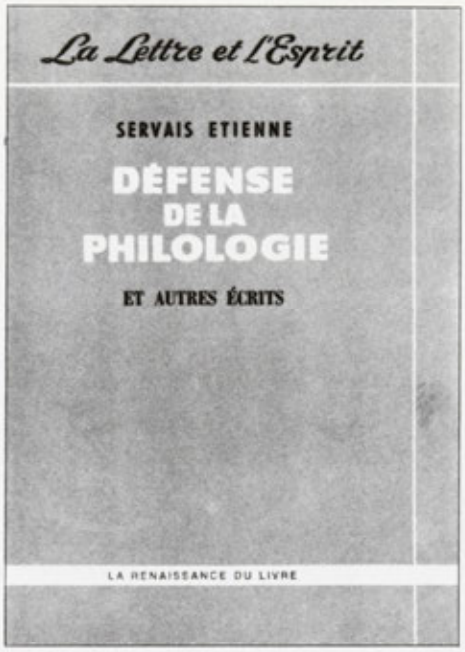
du *Miroir des Nobles de Hesbaye*. Il renoue ainsi avec une tradition illustrée au XIXe siècle par une pléiade d'érudits, le baron Frédéric de Reiffenberg, Jules Borgnet, Stanislas Bormans et bien d'autres, la sûreté philologique en plus.

À Bruxelles, l'orientation sera toute différente. Moins de médiévisme, si on compare l'Université Libre avec Liège et Louvain. Tous deux élèves de Wilmotte, tous deux Wallons, Lucien-Paul Thomas et Gustave Charlier se distingueront spécialement dans des domaines que leur avait assignés leur maître pendant leurs études à Liège.
Remarquable érudit, tour à tour hispanisant (ses mémoires sur la préciosité cultiste en Espagne, sur Gongora), médiéviste et théoricien de la versification française, Lucien-Paul Thomas laissait à Gustave Charlier l'immense domaine des lettres françaises, et spécialement celles de Belgique. Disons tout de suite que celui qui fut le maître de la philologie romane à Bruxelles, Gustave Charlier, assura sa réputation par un ouvrage sur le *Sentiment de la Nature chez les romantiques français*, suivi d'une foule de livres et d'articles parmi lesquels nous épinglerons son important *Mouvement romantique en Belgique*. On connaîtra aussi le rôle déterminant qu'il assumera plus tard avec Joseph Hanse, de l'Université de Louvain, dans la direction de l'important ouvrage collectif *Les Lettres françaises de Belgique*. Comme Wilmotte, Gustave Charlier fit école.

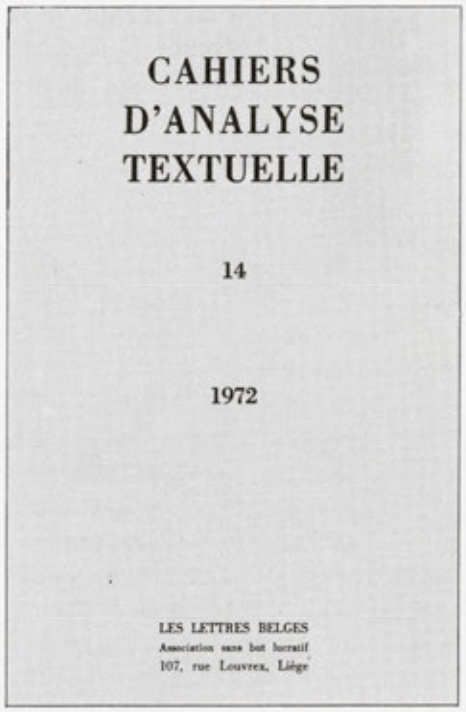
GUSTAVE CHARLIER, PROFESSEUR À L'UNIVERSITE DE BRUXELLES *(collection particulière)*.

À Gand, enseignait alors le Wallon Albert Counson, qui se révéla un très brillant disciple liégeois de Wilmotte et qui avait tout pour réussir. Bon médiéviste, spécialiste de Malherbe et de Dante, auteur d'un essai remarqué sur la *Culture française en Belgique*, romaniste au plein sens du terme (son ouvrage sur la *Pensée Romane*), Counson aurait dû à son tour former école. Malheureusement, les problèmes inhérents à la flamandisation de l'Université de Gand, à laquelle Counson était violemment opposé, ébranlèrent fortement un homme qui tomba bientôt dans les excès de l'esprit : outrance, intransigeance, superficialité.

Cette génération, formée par Wilmotte et ses élèves, se dispersera donc, au gré des 'affinités électives' vers l'histoire littéraire, vers les langues romanes, vers le 'quinziémisme' qui s'affirme comme une discipline indépendante. Tous, cependant, posséderont une 'base' médiévale, des dispositions pour la grammaire historique et la dialectologie, un attrait — aussi instinctif que raisonné — pour les lettres de nos provinces depuis les poètes des origines jusqu'aux œuvres des contemporains.



PAGE DE COUVERTURE DE LA RÉÉDITION (1965) DU PRINCIPAL OUVRAGE DE SERVAIS ETIENNE, *DÉFENSE DE LA PHILOLOGIE*, QUI DATE DE 1933. *Ce livre constamment réédité, reste pour beaucoup de critiques contemporains un ouvrage de base qui incite à la réflexion.*



PAGE DE TITRE D'UN EXEMPLAIRE DES *CAHIERS D'ANALYSE TEXTUELLE. Cette revue maintient, renforcée par les théories contemporaines, la 'doctrine' de Servais Étienne. Liège, collection particulière (Photo Francis Niffle, Liège)*

À Liège, Wilmotte est admis à l'éméritat, Auguste Doutrepont meurt; l'école de Gand souffre de la maladie de Counson; à Louvain, Alphonse Bayot et Georges Doutrepont commencent à prendre de l'âge; à l'U.L.B. même si l'âge de la retraite est encore loin de sonner pour Thomas et Charlier une relève commence à poindre.
Rien de plus normal: c'est par les deux plus anciennes écoles, Liège et Louvain, que le remplacement des générations s'opère d'abord.
En 1930, l'école de Liège connaît un profond bouleversement en raison de l'évolution de Servais Étienne et de la nomination de quatre chargés de cours, tous Wallons: Robert Vivier, Fernand Desonay et Maurice Delbouille, Marcel Paquot. À la même époque, Rita Lejeune, dernière élève directe de Wilmotte, peut se spécialiser à Paris.

Servais Étienne, après sa participation au premier *Congrès d'histoire littéraire moderne* qui a lieu à Budapest (1931), se décide à mettre en chantier un ouvrage qui renouvellera la critique classique et qui influencera de manière durable l'école de Liège. Dans sa *Défense de la philologie* (1933), il montre que l'érudition ne doit pas se confondre avec la lecture. L'efficacité de cette dernière constitue la méthode d'analyse textuelle proposée par le maître liégeois; elle sera 'toute de rigueur et de soumission au texte, tout entière fondée sur une juste sensibilité contrôlée par un esprit critique vigilant'. L'école liégeoise sut mettre à profit la démarche originale du maître. Il n'en est pour preuve que les nombreuses — et remarquables — études émanant de ses élèves, publiées notamment dans les *Cahiers d'analyse textuelle*, lancés par Louis Remacle (assisté par sa femme Madeleine Peuvrate) et que dirige maintenant Paul Delbouille.

Avec Robert Vivier, la poésie — de tous les âges et de tous les pays — entrait de plain pied dans le monde universitaire. Romancier et poète lui-même, il sut expliquer Baudelaire, il sut commenter Dante, il sut éveiller le goût de ses élèves pour les poètes slaves. D'autres ont cerné l'énigmatique et multiforme personnalité de l'érudit et du poète.

Avec Fernand Desonay, l'école de 'quinziémisme' de Louvain déléguait, juste retour des choses! son plus brillant espoir. Espoir qui ne se démentira pas: les beaux volumes sur *Ronsard, poète de l'amour*, sur Antoine de la Salle, sur Villon en font foi.
Esprit curieux, largement ouvert aux œuvres

romantiques et contemporaines, Fernand Desonay a laissé de remarquables analyses.

Avec MAURICE DELBOUILLE, la grande tradition du médiévisme liégeois continue. Elle s'affirme encore aussi bien en Belgique qu'à l'étranger. Héritier des strictes méthodes que lui avait léguées son maître Auguste Doutrepont, Maurice Delbouille a livré de multiples éditions de textes médiévaux. Il a renoué avec la littérature wallonne en donnant une deuxième édition (d'après Doutrepont) des beaux *Noëls* si caractéristiques de notre région. Attentif aux enseignements de Maurice Wilmotte, Maurice Delbouille, lui-même maître d'élèves réputés (JULES HORRENT, MADELEINE TYSSENS), s'est penché sur les problèmes de la chanson de geste et des romans médiévaux. On ne saurait mieux définir son activité qu'en rappelant combien il a été attentif aux méthodes nouvelles dans le développement de la philologie moderne: il fut ainsi un des premiers à fonder à l'Université de Liège un *Institut de lexicologie française* doté de moyens mécanographiques. Et combien d'autres activités universitaires ne lui doit-on pas!

C'est vers la fin de la même décennie qu'entreront dans le corps enseignant de l'Université de Liège deux personnalités dont la production scientifique — en qualité et en fécondité — sera remarquable: RITA LEJEUNE et LOUIS REMACLE.

Disciple de Maurice Wilmotte, RITA LEJEUNE inscrira sa stimulante activité dans les deux domaines de prédilection de son maître — le médiévisme et l'histoire littéraire et culturelle de la Wallonie — en y ajoutant un domaine qui était inexploré en Belgique, la philologie occitane. D'autre part, Rita Lejeune n'a cessé d'expliquer les œuvres en recourant à l'ensemble des techniques et des sciences auxiliaires mises à la disposition du philologue et de l'historien de la littérature. De l'épopée française et occitane au roman réaliste français, de la lyrique médiévale française et occitane à la littérature wallonne, Rita Lejeune a laissé des livres et d'innombrables articles. Elle a scruté les textes avec les yeux d'une philologue, d'une historienne et d'une historienne de l'art. Parmi ses disciples, nous mentionnerons la médiéviste JEANNE WATHELET-WILLEM, également élève de Maurice Delbouille.

Quant à l'œuvre de LOUIS REMACLE, elle est consacrée dans l'essentiel à la langue wallonne. En cela il suit, comme ELISÉE LEGROS à l'érudition exemplaire, au travail infatigable (notamment dans les *Enquêtes du Musée de la Vie Wallonne*), l'exemple de leur maître commun: JEAN HAUST, issu de la philologie classique.
On sait que les études de Louis Remacle ont pris leur départ dans le cadre, volontairement limité, du parler de son village natal du pays d'Amblève, La Gleize. Ce faisant, il a su, par l'originalité de la méthode d'enquête, la sûreté de l'analyse, la largeur et la variété des conceptions linguistiques, jouer un rôle capital dans l'évolution des études dialectologiques. *Du problème de l'ancien wallon* à la *Syntaxe de La Gleize*, de *l'Atlas linguistique de la Wallonie* au manuel d'orthophonie française pour les Wallons, Louis Remacle a su conduire la dialectologie wallonne au premier rang des études dialectologiques mondiales.

À Louvain, le fervent Wallon qu'est OMER JODOGNE, élève en son temps d'Alphonse Bayot et de Georges Doutrepont, s'est dirigé, lui aussi, vers le médiévisme et la dialectologie auxquels il faut joindre l'anthroponymie. De l'épopée au théâtre (celui de nos régions particulièrement), de la lyrique au roman, Omer Jodogne a déployé une activité érudite intense qui s'est concrétisée dans de multiples éditions et articles critiques. On lui doit, notamment, les éditions monumentales des deux grandes *Passions* françaises médiévales, celles d'Arnould Greban et de Jean Michel. En 1938, il inaugure le cours de dialectologie wallonne.

À Bruxelles, vers 1930, Gustave Charlier, sur les instances de son maître Wilmotte, appela comme médiéviste la Liégeoise JULIA BASTIN, femme au destin extraordinaire qui n'était pas

docteur, mais s'était fait un nom comme traductrice à partir de la guerre (Aldous Huxley, J. Huizinga) et qui s'était formée à l'Ecole des Hautes-Études de Paris. Après une édition des *Ysopets*, elle collabora avec Edmond Faral à un remarquable *Rutebeuf*. S'occupant de l'étude des textes du Midi de la France, elle eut elle-même comme élève Paul Remy, aujourd'hui professeur à Gand, bien connu des milieux occitans. Le Hennuyer Pierre Ruelle, éditeur impeccable, fut son successeur.
Mais il convient de mettre hors pair l'œuvre d'Albert Henry qui, à Gand d'abord, à l'U.L.B. ensuite, joua un rôle considérable dans l'évolution de nos disciplines. Romaniste complet, médiéviste de classe (son édition des œuvres du trouvère brabançon Adenet le Roi — pour ne parler que de celle-là, est une véritable somme), wallonisant, linguiste, stylisticien, Albert Henry a su imprimer à toutes ses œuvres un cachet très personnel de rigueur et de finesse; il a tracé nombre de nouveaux chemins que ses successeurs, aujourd'hui, parcourent avec succès.

APRÈS 1950, LE FOISONNEMENT

On l'aura constaté: jusqu'aux années cinquante, la critique universitaire s'est essentiellement consacrée à ce qui fait, encore aujourd'hui, le renom international des romanistes wallons: le médiévisme et la dialectologie.
Pourtant, on l'aura constaté également, les philologues s'intéressent davantage aux textes modernes et contemporains, aux langues romanes autres que le français. Dorénavant, il sera plus que jamais impossible de caractériser ici leur personnalité, car on est confronté à un véritable foisonnement qui nous contraint à plus de brièveté.

Le médiévisme continue à être à l'honneur: outre Maurice Delbouille, Rita Lejeune et Jules Horrent, il faut citer Jeanne Wathelet-Willem et Madeleine Tyssens à Liège; Pierre Ruelle à Bruxelles; André Goosse et Guy Muraille à Louvain. Ils maintiennent à un haut niveau international le renom de la philologie médiévale.

L'étude des lettres françaises se diversifie: le XVIIIe siècle trouve en Roland Mortier un de ses plus brillants exégètes; les XIXe et XXe siècles font l'objet d'innombrables travaux: Maurice Piron, André Vandegans, Jacques Dubois, Claudine Gothot, Paul Delbouille à Liège; Raymond Pouilliart à Louvain; Raymond Trousson à l'U.L.B. D'autre part, on aura trouvé, dans les chapitres précédents, toutes les informations nécessaires relatives au développement actuel de la critique littéraire à proprement parler.
La diversification est encore plus nette au niveau des études linguistiques.
La dialectologie wallonne reste à l'honneur à Liège avec Louis Remacle, Elisée Legros, Maurice Piron (longtemps à Gand); à Namur avec Georges Legros; à Louvain avec André Goosse et Willy Bal; à Bruxelles avec Pierre Ruelle. Tous ces linguistes sont aussi sensibles au fait littéraire, plus particulièrement traité par Albert Maquet et Jean Guillaume. À côté des disciplines traditionnelles ressortissant à la philologie, la linguistique contemporaine s'installe dans les séminaires universitaires avec Léon Warnant, Philippe Munot, Georges Lavis, Maurice Leroy, Louis Mourin, Jacques Pohl, Willy Bal et Marc Wilmet.

Le développement est encore plus spectaculaire dans le domaine des langues romanes autres que le français. Dans ce domaine, toutes les Facultés de Wallonie dispensent aujourd'hui un enseignement de qualité.

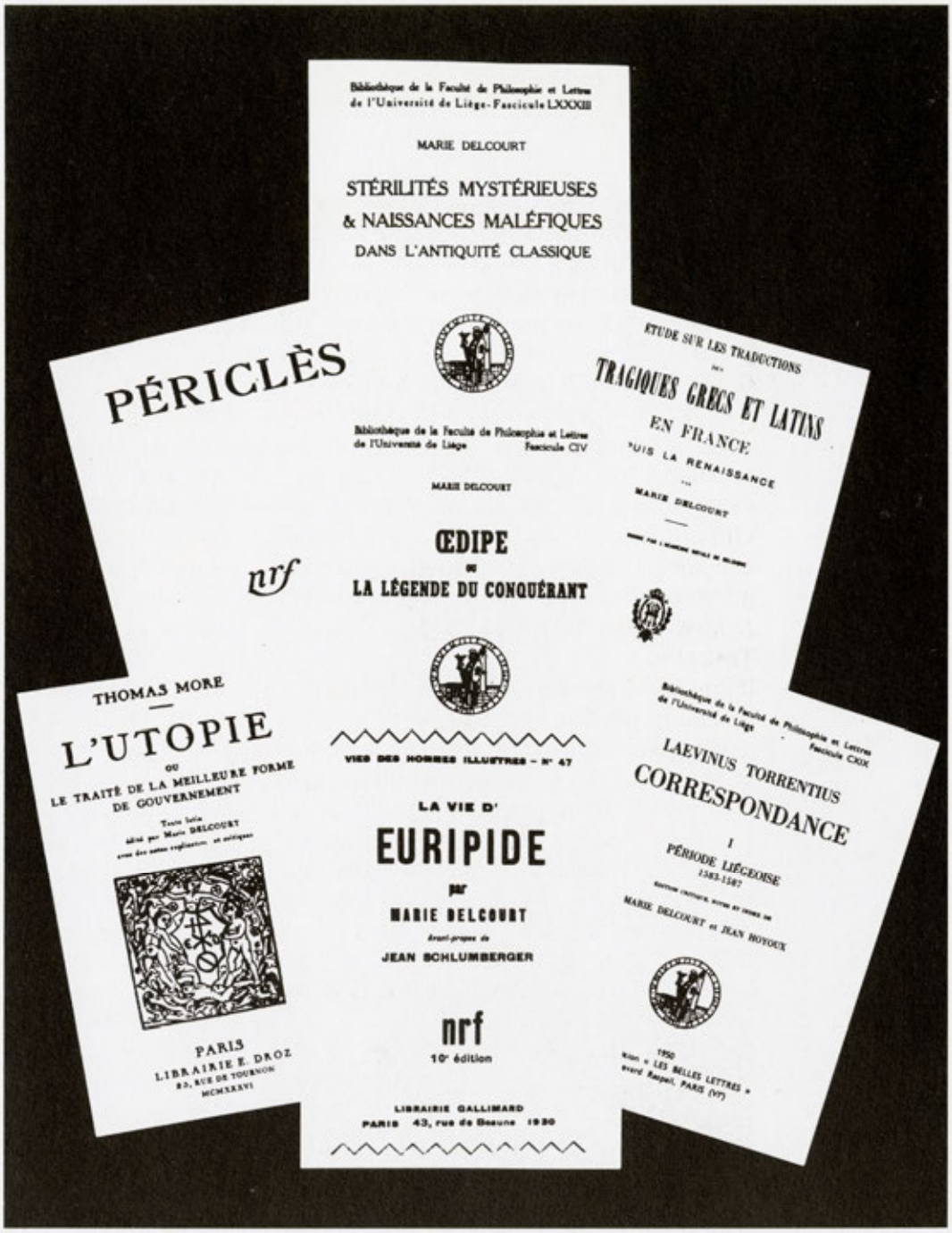
Dans le domaine hispanique, Jules Horrent a fait figure de véritable précurseur; il a formé école (Roger Duvivier, Jacques Joset...). Le chanoine Guillaume Goult, l'abbé François Vermeylen à Louvain de même qu'Elsa Galle-Dehennin à l'U.L.B. ont su donner une réelle dimension à leur enseignement.
La langue et la littérature italiennes se sont développées à Liège: après Robert Vivier,

Jules Horrent et Albert Maquet; à Louvain, il convient de mentionner André Sempoux, ancien élève de Liège. À Bruxelles, enfin, les exemples d'Étienne Vauthier et d'Albert Henry sont suivis par Pierre Van Bever et Pierre Jodogne.
Le portugais est enseigné par Jules Horrent à Liège, Suzanne Cornil à Bruxelles, Willy Bal et R. Bismut à Louvain.

Faute de place, nous ne pouvons songer à mentionner ici tous les jeunes chercheurs wallons qui, à l'heure actuelle, sont occupés à affirmer la pérennité de la romanistique. Ils voudront bien nous comprendre et nous excuser.
Mais comment ne pas évoquer tous les chercheurs romanistes qui, la plupart formés directement ou indirectement par Maurice Wilmotte, se sont taillé une place enviable dans le monde de la critique érudite tout en étant attachés à l'enseignement moyen? Ils sont nombreux. Retenons — par un choix forcément incomplet et injuste — les Jacques Gob, Jean Servais Sr, Georges Jarbinet, tous trois ardents Wallons, Charles François, Edmond Grégoire, fils du latiniste et anthroponymiste Antoine Grégoire.

PERMANENCE DE LA PHILOLOGIE CLASSIQUE

Il n'est pas question de retracer ici l'histoire des études classiques en Wallonie, études dont la qualité fut souvent bonne, parfois excellente comme aux XVIe et XVIIe siècles. L'époque qui suivit fut, d'aprés l'expression d'Émile Boisacq lui-même, 'd'une stérilité sans égale'. C'est, en effet, au milieu du XIXe siècle que la philologie classique reprit chez nous quelque lustre. Le rétablissement fut rapide, puisque, dès la fin du siècle, les maîtres universitaires acquirent par leurs travaux un véritable renom international.
Dès 1920, on peut affirmer que le niveau des études est excellent, que la réputation des maîtres est incontestable. À Gand, des Wallons, comme le latiniste Paul Thomas ou les hellénistes Joseph Bidez et Paul Graindor, publient des travaux de tout premier ordre; à Bruxelles, Émile Boisacq s'affirme comme un des maîtres de l'étymologie grecque; à Liège enfin, Charles Michel, Léon Parmentier, remarquable humaniste, et Armand Delatte, (ce dernier, descendant d'une famille d'imprimeurs montois du XVIe siècle, s'est imposé par ses travaux de philologie et d'histoire de la philosophie grecque) créent une école de philologie grecque dont la qualité ne se démentira plus, tandis que Jean-Pierre Waltzing, Arlonais dont la langue maternelle était le français, et Léon Halkin se vouaient avec talent à l'étude des auteurs latins.
Les maîtres liégeois créèrent donc une école où l'hellénisme était particulièrement à l'honneur. On le voit bien aux travaux de Marie Delcourt, dont la réputation internationale repose non seulement sur ses travaux de philologie classique, mais également sur ses études dans les domaines de l'histoire des religions, de la mythopoétique et de l'humanisme; on le perçoit aussi dans les œuvres d'Albert Severyns, grand homérisant, dont les idées en matière de création épique relancèrent les recherches consacrées au grand poète.
La génération actuelle, formée par ces maîtres éminents, contribue à maintenir Liège dans le concert international. Une forte méthode et une grande curiosité caractérisent les travaux de Jules Labarbe. Helléniste, lui aussi, Gilbert François s'impose comme un excellent grammairien.
Armand Delatte guida les premiers pas de Jeanne Croissant, professeur de philosophie ancienne à l'Université de Bruxelles.
Il n'est pas téméraire d'affirmer qu'une pléiade de jeunes chercheurs — ainsi Paul Wathelet — continuent sur la même lancée que leurs maîtres.
Dans le domaine de la philologie latine, Jean Hubaux, inlassable éveilleur d'idées, reste l'un des plus fins commentateurs de Virgile et de la poésie lyrique et l'auteur d'ouvrages *(Rome et Véies)* d'une érudition pleine de vie. C'est à Liège que se forma Victor Larock, auteur de *La Pensée mythique*.



UN CHOIX PARMI LES NOMBREUX OUVRAGES DE MARIE DELCOURT. *Il montre l'éventail des curiosités de l'éminente helléniste qui étudie aussi le 'message classique' dans les œuvres de la Renaissance. Collection Bibliothèque de l'Université de Liège (Photo Francis Niffle, Liège)*

Un événement très marquant est incontestablement la création par LOUIS DELATTE, dès 1961, d'un *Laboratoire statistique des langues anciennes*. C'est au départ de ce Centre, dont ÉTIENNE EVRARD et ARTHUR BODSON furent longtemps les collaborateurs, que fut fondée l'*Organisation internationale pour l'étude des langues anciennes par ordinateur*.

Il n'est pas possible de quitter l'Université de Liège sans mentionner une 'tradition' de papyrologie, créée par CLAIRE PRÉAUX (disciple d'Albert Severyns, elle poursuivit une brillante carrière à Bruxelles), reprise par ALFRED TOMSIN et, aujourd'hui, par PIERRE MERTENS. LOUIS DEROY s'est taillé un domaine bien personnel en mycénologie. Il convient de mentionner aussi MARCEL RENARD et JEAN

SERVAIS JR, dont les activités ressortissent surtout à l'histoire et à l'archéologie. ROBERT HALLEUX se consacre à l'histoire des sciences.

L'école de Bruxelles s'honore d'érudits et de créateurs, réputés internationalement: CLAIRE PRÉAUX, papyrologue et auteur de nombreux travaux concernant le domaine égypto-hellénique; MAURICE LEROY, qui explore magistralement tout le champ linguistique; JEAN PRÉAUX; JEAN BINGEN; EDMOND LIÉNARD et GUY CAMBIER. Une même activité érudite se poursuit à Louvain. Nous retiendrons, parmi d'autres, les noms de JACQUES POUCET, J. MOSSAY, M. TESTARD, M. LAVENCY et P. TOMBEUR.

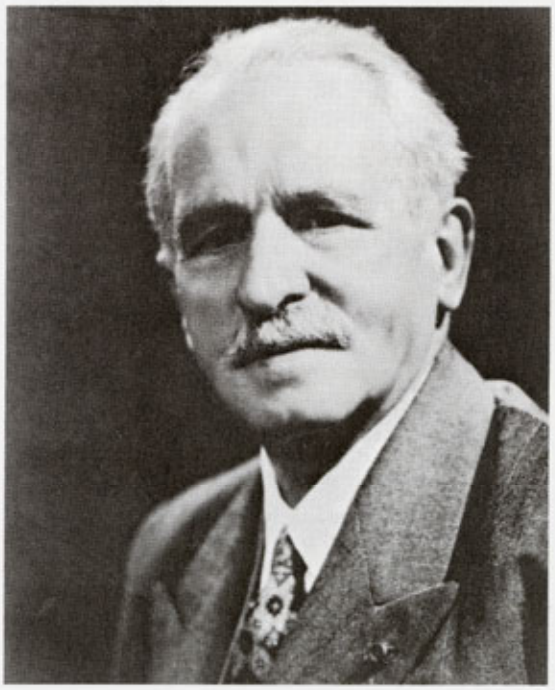
Il faut encore citer l'action hors pair de PAUL FAIDER, latiniste wallon enseignant à Gand, alors Université de langue française, et de sa femme GERMAINE FAIDER qui dirigea, notamment, avec maîtrise le Musée de Mariemont. Comme pour la philologie romane, le bilan des travaux des philologues classiques wallons de ce demi-siècle est donc impressionnant: à côté des domaines traditionnels, on ne compte plus les travaux consacrés aux 'domaines nouveaux' comme la papyrologie, l'histoire des religions, la mycénologie, les études byzantines.

Dans ce dernier domaine, HENRI GRÉGOIRE — ce Hutois hors mesure enseigna à l'Université de Bruxelles —, esprit prodigieusement original, a joué un rôle irremplaçable en animant de son dynamisme la scène mondiale, non seulement dans des études byzantines mais aussi dans maints autres secteurs (le genre épique, par exemple), que son érudition extraordinaire lui rendait familiers.

Il conféra un grand prestige à la revue internationale *Byzantion*, que dirige actuellement, ALICE MOLINGHEN, son élève, elle-même professeur de grec byzantin à l'Université de Bruxelles.

Ami d'Henri Grégoire et le plus éminent des Bollandistes, le Père PAUL PEETERS, d'origine tournaisienne, consacra de grands travaux à l'hagiographie byzantine et à l'histoire des Églises orientales.

HENRI GRÉGOIRE (1881-1964), PROFESSEUR A L'UNIVERSITÉ DE BRUXELLES. *L'éminent byzantiniste anima, par sa forte personnalité et son érudition extraordinaire, des études pluridisciplinaires, dont l'écho reste encore vivant aujourd'hui. Bruxelles, collection Alice Molinghen-Leroy.*



L'ORIENTALISME

L'orientalisme a toujours été à l'honneur dans les séminaires universitaires depuis le début du XIXe siècle. Ainsi, à Liège, s'est formée une brillante 'lignée' orientaliste avec VICTOR CHAUVIN, AUGUSTE BRICTEUX, dont la modestie n'avait d'égale que son érudition immense, JULES PRICKARTZ. Aujourd'hui, JACQUES DUCHESNE-GUILLEMIN, bien connu aux États-Unis, se révèle le chef de file des études iraniennes.

Partout, à Louvain comme à Bruxelles et à Liège, des maîtres éminents se sont illustrés ou s'illustrent dans toutes les disciplines: l'égyptologie (essentiellement à Bruxelles avec l'école réputée de JEAN CAPART et de ses suc-

cesseurs); l'assyriologie (où le Liégeois Georges Dossin, devenu le savant épigraphiste des fouilles de Mari, forma d'excellents disciples: J.-R. Kupper et Henri Limet); l'Indouisme (avec le chanoine Étienne Lamotte, à Louvain; René Fohalle, Louis Deroy et Michel Defourny à Liège); Charles Tontinoy dirige, à Liège, le séminaire d'hébreu. L'école orientaliste de Louvain est encore représentée par Mgr Paulin Ladeuze, Mgr Lucien Cerfaux et G. Garitte, grand connaisseur des langues et des littératures de l'Orient chrétien.

LA PERCÉE DE LA PHILOLOGIE GERMANIQUE

Il est évident que la Wallonie étant en contact étroit avec le monde germanique — les Pays-Bas et l'Allemagne — et formant, avec la Flandre, l'État belge, l'étude des langues germaniques n'a jamais été complètement délaissée dans nos régions. Toutefois, il est évident que ce n'est qu'à la fin du XIXe siècle — en fait après la loi de 1891 organisant le doctorat en philologie germanique — qu'un solide enseignement a été organisé. En outre, il est non moins évident que la majorité des maîtres était, au départ, d'origine germanique: des Allemands, des Luxembourgeois, des Néerlandais ou des Flamands.
Ainsi, à Liège, avant 1920, la quasi-totalité des enseignants n'était pas des Wallons: le Flamand Van Veerdeghem, l'Allemand Orth, le Luxembourgeois Hamélius, l'Allemand Wagner et le Belge Bischoff, originaire de Montzen.

Il faut attendre la fin de la première guerre mondiale pour voir apparaître à Liège une nouvelle génération de germanistes, Adolphe Corin (connu pour ses travaux philologiques consacrés à l'allemand du moyen âge), Victor Bohet (spécialiste de la littérature anglaise moderne), René Verdeyen (philologie néerlandaise) et Joseph Mansion (spécialiste des anciennes langues germaniques).

GEORGES DOSSIN (WANDRE-LIÈGE, 1896) DÉCHIFFRANT UNE TABLETTE CUNÉIFORME SUR LE SITE MÊME DE MARI (1965). *Collection Mme Georges Dossin, Wandre-Liège (Photo Jean Margueron).*

À la fin des années trente, Simone d'Ardenne, Joseph Warland et François Closset, formés à Liège eux aussi, donnèrent une nouvelle impulsion, l'une pour la littérature anglaise médiévale, l'autre pour la grammaire comparée des langues germaniques et la philologie allemande, le dernier pour la littérature néerlandaise.
Dès la fin du dernier conflit mondial, Irène

SIMON sut fournir à l'étude de la littérature anglaise une dimension hors pair, en développant de nouveaux domaines de recherches comme la littérature américaine et celle du Commonwealth.

La littérature et la langue néerlandaises ne furent certes pas négligées avec des érudits comme MATHIEU RUTTEN et JEF MOORS, d'origine germanique.

Il est évident que, quand on envisage l'étude des langues germaniques, les philologues belges d'origine flamande se sont dirigés naturellement vers ces études et qu'ils sont donc plus nombreux que les Wallons. On signalera, toutefois, qu'aujourd'hui des germanistes sortis de Liège, enseignent dans les Universités belges comme, à Louvain, ROGER HENRARD et FRANÇOIS CORIN ou à Bruxelles.

Les études classique, romane et germanique, longtemps envisagées sous le seul angle philologique, se sont rapidement diversifiées: la production s'est notablement enrichie et l'horizon s'est élargi. Il encadre un vaste champ de recherche où la notion de culture et de civilisation est placée dans une lumière très vive.

François PIROT

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

Le lecteur intéressé trouvera d'abondants développements dans les divers *Liber memorialis* publiés par les Universités de Liège, de Gand, de Louvain et de Bruxelles. Pour l'Université de Liège, spécialement, voir les *Liber memorialis* publiés en 1936 par Léon HALKIN et Paul HARSIN, en 1967 par Robert DEMOULIN. Dans ce dernier répertoire, voir l'article de Jacques STIENNON consacré à l'histoire de la Faculté de Philosophie et Lettres.

Pour l'ensemble des philologies, on consultera avec fruit les articles d'Alphonse ROERSCH, Fernand DESONAY et Henri DE VOCHT consacrés à l'histoire des philologies classique, romane et germanique, en Belgique avant 1914 (dans *Histoire de la Belgique contemporaine*, Bruxelles, 1930, t. III, pp. 187 à 230). De même, on consultera l'article de Maurice WILMOTTE.

Il est, bien entendu, utile de se reporter aux diverses publications de nos Académies ainsi qu'à la *Biographie Nationale*, qui contiennent de substantiels renseignements concernant les personnes.

Ce sont les études de philologie romane qui sont certainement les mieux connues, celles de Liège particulièrement. On se reportera donc à Maurice DELBOUILLE et Robert MASSART, *L'école liégeoise de philologie romane, Maurice Wilmotte, ses collègues et leurs disciples*, dans *Bulletin de l'Association des Amis de l'Université de Liège*, 1950, pp. 53-85 (également en tirage à part); François PIROT, *L'essaimage des romanistes liégeois dans les Universités belges et étrangères*, dans *Marche Romane*, t.XVII, 1967, pp. 161-168; François PIROT et Roger DUVIVIER, *Les études de langues et littératures romanes étrangères à l'Université de Liège. Leur expansion, leur contexte*, dans *Marche Romane*, t.XXIII, 1974, pp.9-48; François PIROT, *Les études occitanes dans les Universités belges et particulièrement à Liège*, dans *Marche Romane* (hommage au Professeur Maurice DELBOUILLE, Liège, 1973), pp. 191-208.

MÉNAGÈRE LIÉGEOISE. *Détail d'un dessin d'*ADRIEN DE WITTE. *Deux éléments peuvent illustrer certains termes régionaux: le poêle particulier, d'abord, appelé, d'après le wallon, 'plate-buse'; le filtre à café, ensuite, dénommé 'ramponeau'. Liège, Cabinet des Estampes (Photo Cabinet des Estampes).*

V - LE FRANÇAIS DE WALLONIE

RAPPEL DES SITUATIONS ANTÉRIEURES

La Wallonie a le français comme langue de culture depuis le XII[e] siècle au moins, c'est-à-dire depuis qu'il y existe des écrits en langue vulgaire : soit vers 1200 pour la région où l'on parle le dialecte wallon, un peu plus tôt (si l'on néglige quelques œuvres de localisation incertaine) pour la région picarde. Cela vaut aussi bien pour les textes littéraires que pour le domaine administratif, depuis la charte de Chièvres de 1194 laquelle est d'ailleurs le plus ancien document administratif (daté) en langue d'oïl. Ainsi, les Wallons ont plus de titres que les Français du domaine occitan à considérer comme leur le français.

Le français est venu se superposer aux dialectes (le wallon, le picard, le lorrain, le champenois), qui sont les continuateurs réguliers et authentiques du latin vulgaire. La Wallonie se trouve donc dans une situation de bilinguisme depuis huit siècles au moins. Au moyen âge, c'était la coexistence d'une langue écrite, la *scripta*, qui était le français, et du dialecte, réservé à l'expression orale (la littérature dialectale n'apparaît que vers 1600). Cela n'était pas une rivalité, puisque l'une et l'autre avait son domaine propre. C'est donc dans les classes cultivées que l'on trouvait les bilingues, se servant du dialecte dans l'ordinaire des jours et du français pour leurs écrits, celui-ci n'étant une langue parlée que pour ceux que leurs occupations mettaient en contact avec des Français.

Nous n'entrerons pas dans le débat concernant l'origine de ce français: vient-il de l'Ile-de-France, ou est-il une sorte de *koinê* dans laquelle les particularités des divers dialectes étaient neutralisées? On constate, en tout cas, que le français, langue apprise (comment?) était mêlé de traits linguistiques hétérogènes. La plupart ont pour origine les dialectes eux-mêmes, dont la phonétique, la morphologie, la syntaxe et le lexique transparaissent, en dose variable, selon la compétence du scripteur. Le vocabulaire contient aussi des emplois qui s'expliquent par l'organisation politique et judiciaire de chacune des principautés médiévales.

La connaissance du français s'améliorant, cette *scripta* va se purifier progressivement, mais non sans à- coups. Au XVIII[e] siècle, le français écrit dans les Pays-Bas présente encore souvent les particularités de la *scripta* médiévale, mais en proportion nettement réduite. Un curé de Ferrières, faisant la chronique de sa paroisse à l'extrême fin du XVI[e] siècle, écrivait par exemple: *'Et en heu d'aulcuns qui bouttarent le feu dains une maison de piere...où furent brouslez 8 a 9 personnes'; 'Se pendant la hesse* [*le hêtre*] *va tomber phenne* [*fine, juste*] *sur une aultre hesse, ce qui fist arrester le bougge* [*tronc*] *sur son stock* [*souche*]' (dans le *Pays de saint Remacle*, n° 10, 1971-72, p.42).

LA SITUATION ACTUELLE

Au XIX[e] et au XX[e] siècle, le bilinguisme subsiste, mais il a changé de forme. Le français, répandu par l'enseignement, par la presse, etc., est devenu vraiment la langue commune, rendue plus nécessaire par les brassages de population. Les classes supérieures ne parlent plus guère le dialecte, et c'est le peuple, surtout, qui est bilingue, gardant son patois dans les rapports entre égaux et usant du français dans bien des circonstances.

Le français régional d'aujourd'hui diffère donc du français régional du moyen âge. C'était une langue écrite, alors qu'aujourd'hui c'est avant tout une langue parlée. Sans doute les Wallons, lorsqu'ils écrivent en français, conservent-ils un nombre plus ou moins grand, selon le milieu et l'instruction, des particularités qui apparaissent quand ils parlent. Mais la prononciation locale ne se marque pas dans l'orthographe (il en allait tout autrement au moyen âge), sinon chez des sujets de faible culture. Bien des traits lexicaux et syntaxiques sont rares dans les documents écrits. Ceux qui subsistent sont généralement involontaires. Un auteur peut glisser parfois un mot du terroir par souci de précision ou de pittoresque, mais de l'italique ou des guillemets montrent bien qu'il ne veut pas s'en charger la conscience ou s'attirer des sarcasmes. Nos écrivains pensent écrire en français de France, et ils y parviennent généralement. Même les gens peu cultivés cherchent à bien écrire, mais ils n'y réussissent pas nécessairement.

Une exception, remarquable à bien des égards, est l'œuvre de MARCEL REMY et d'AIMÉ QUERNOL: ils ont écrit des livres en français régional, par un véritable choix. Racontant tous deux les souvenirs d'un jeune Liégeois, ils

PAGE DE COUVERTURE DU LIVRE DE MARCEL REMY (1865-1906). *Réédition de 1941, avec Etude-Préface de Maurice Kunel, de contes publiés de 1901 à 1906. Le dessin se réfère au conte 'Mon bon nouveau gros paletot'. L'excellent latiniste ANTOINE GRÉGOIRE, Professeur à l'Université de Liège, a donné dans 'La Vie Wallonne' de 1925 une précieuse analyse de la langue composite de Marcel Remy, 'mâtinée de français et de wallon qu'on pouvait entendre à Bois-de-Breux vers la fin du XIX[e] siècle'. L'oeuvre est devenue un classique local qui a connu une demi-douzaine d'éditions. Liège, coll. particulière (Photo Bibliothèque de l'Université).*

AIMÉ QUERNOL *(pseudonyme du docteur Léon Marique)*, COUCOU, MON PARRAIN. *Les Lettres Belges, Liège, 1976. Illustrations de Sabine de Coune. Ce livre fait suite aux autres œuvres de l'auteur consacrées à la jeunesse de 'Colas Pirette': Toussaint de chez Dadite (1937), Babette (1939), Lambert d'au moulin (1941), Sabine (1945), Alexis Canon (1946), Lisa (1950). Liège, coll. particulière (Photo Francis Niffle, Liège).*

le font s'exprimer dans un langage très local: *'Et le p'tit rie si droldement* [*drôlement*] *en faisant une grande bouche sans dents, puis fait des petites hiquettes* [*hoquets*] *comme s'il avait avalé une pirette* [*noyau*]' (Remy, *Les Ceux de chez nous, Bai èfant)*. Par là, comme par la substance même de leurs récits, ils cherchent et parviennent à rendre avec fidélité l'atmosphère de leur enfance. Ces documents, tout intéressants qu'ils sont (du point de vue littéraire comme du point de vue linguistique et ethnographique), sont malheureusement peu accessibles à des lecteurs qui ne sont pas de la région liégeoise. Il serait peut-être même difficile de trouver aujourd'hui des locuteurs accumulant à ce point les régionalismes.

Un parti-pris analogue anime les récits contemporains de l'enfance — liégeoise elle aussi — de René Henoumont, *Un oiseau pour le chat*: cette fois, la langue française, beaucoup plus correcte dans son régionalisme est, comme l'a dit Georges Sion, "pavoisée de wallon".

Le français régional sert, en Wallonie (et servait, naguère, en Belgique), de langue commune. Il se superpose aux patois variant de village à village. L'*ardoisier* (sauf dans le sud du Luxembourg) est celui qui recouvre les toitures; le mot ne s'emploie pas dans nos patois (sinon comme emprunt récent au français), qui se servent de *hay'teû, chay'teû, scay'teû,* ou, à certains endroits, de *couvreû. Couvreû* en patois, *ardoisier* en français: le dialecte est ainsi plus proche du français 'standard' que ne l'est le français régional; le cas n'est pas exceptionnel. Le mot du français régional peut, naturellement, être d'origine dialectale, mais il s'étend alors souvent au-delà de son lieu d'origine.

Les Wallons, même ceux qui parlent très peu ou très mal le français, ont parfaitement conscience de l'existence de ces deux niveaux. Les Liégeois, par exemple, savent qu'on dit *on tchèstê* en wallon et *un château* en français, *dji pinséve* en wallon et *je pensais* en français; ils ne garderont même pas en français les passés simples dont ils usent en wallon. Les deux morphologies sont très bien distinguées. Mais, naturellement, pour les faits lexicaux et syntaxiques, il y a des interférences; c'est d'ailleurs une source importante des particularités de notre français.

Ceux qui ont traité du français de Belgique ont insisté, comme il est naturel, sur les différences par rapport aux usages de France. Mais ces différences ne doivent pas faire oublier qu'il existe aussi un vaste fonds commun (sons, morphèmes, mots, organisation syntaxique) qui permet aux locuteurs liégeois de communiquer sans trop de difficulté avec un locuteur parisien, ou même avec un locuteur marseillais. Le français canadien de niveau populaire est bien plus différent et plus difficile à comprendre, pour les francophones du vieux continent.

D'autre part, on fausserait les données en comparant notre français régional avec la description présentée par le dictionnaire de l'Académie. Un barbarisme comme *casuel* au sens de fragile, des tours comme 'je *lui* donne' pour 'je *le lui* donne' ou comme 'aller *au* docteur' pour 'aller *chez le* docteur', ou encore un trait phonétique comme la réduction des groupes consonantiques finals (*quate* pour *quatre*), appartiennent au français parlé, populaire, de partout.

Tout au plus pourrait-on se demander si tel phénomène n'atteint pas, en Belgique, d'autres milieux qu'en France (et inversement), ou si la fréquence n'est pas plus grande ici que là. Cela vaut pour des expressions que l'observateur français considère comme typiques de notre pays: le célèbre '*savez-vous*?' est belge seulement en tant que cheville dont on abuse; la construction '*ça je ne veux pas*' est loin d'être inconnue en France, mais on l'y entend moins souvent. Autrement dit, l'usager français et l'usager wallon choisissent parmi les possibilités que leur offre la langue; ils privilégient celle-ci et ne recourent guère à celle-là, l'une et l'autre faisant partie pourtant de la compétence de tous les locuteurs. Certaines listes de belgicismes incluent le mot *servante*. Et pourtant quel francophone ignore ce que c'est qu'une servante? Il est vrai qu'à Paris on préfère nettement le mot *bonne*. Mais de là à

voir dans *servante* un belgicisme!...
Sans vouloir énumérer les cas où les préférences des Wallons diffèrent de celles des Français, on doit cependant faire remarquer celles-ci: nous gardons beaucoup plus souvent la négation sous sa forme complète (*'on n'mange pas'* plutôt que *'on mange pas'*) et plus souvent l'interrogation avec inversion; nous élidons moins de *e* muets et nous respectons plus de liaisons; nous distinguons encore *in* et *un*. Si l'on ajoute à cela que notre français (sauf peut-être dans l'extrême ouest) ignore la particule interrogative *ti* (on dit: *'Est-ce vrai?'* ou *'C'est vrai?'* mais non *'C'est-i vrai?'*) et ne recourt guère à l'argot, on comprendra pourquoi Charles Bruneau écrivait que nos demoiselles de magasin ont l'air d'emprunter leurs belles phrases à la dernière édition du dictionnaire de l'Académie.

Une autre erreur de méthode est de considérer qu'il y a *un* français de Belgique et *un* français de France (que l'on identifie, de façon simpliste, au français parisien). En réalité, chaque province a ses usages, et Paris lui-même a son français régional. Dans l'ensemble des faits linguistiques, certains sont communs à toute la francophonie, tandis que d'autres ne recouvrent qu'une partie de celle-ci, une grande partie ou une petite partie. Si l'on marque sur une carte les endroits où *souper* (repas du soir) et *septante* sont encore attestés, on hésitera sans doute à parler de belgicismes! Inversement, celui qui commande dans une confiserie de Liège 'un *dixième* de *chiques*' (cent grammes de bonbons) obtiendra ce qu'il désire, mais qu'il essaie à Namur ou à Virton!

La frontière politique est parfois un obstacle, particulièrement pour les mots d'administration: nos communes ont à leur tête un *bourgmestre*, aidé par des *échevins*, l'assemblée locale étant le *conseil communal*, qui se réunit à la *maison communale*; à cela, correspondent en France *maire, adjoints, conseil municipal, mairie*.
Le service militaire, l'enseignement et la presse contribuent à différencier l'usage belge et l'usage français. Cela est vrai surtout du lexique. Dans ce domaine, on doit attirer l'attention sur la place de l'argot dit parisien: en France, il pénètre jusque dans les milieux paysans; en Belgique, seuls les étudiants et quelques bourgeois affectent de s'en servir: *frangin* et *môme*, par exemple, sont inconnus du peuple. A l'inverse, notre argot scolaire est compris dans toute la Belgique: de Virton à Mouscron, nos élèves et nos étudiants (que l'usage belge réunit sous le nom d'*étudiants*) risquent d'être *busés* ou *moflés* (recalés) aux examens.
Mais cette frontière n'est ni très ancienne ni imperméable. Même dans le vocabulaire administratif, la situation n'est pas aussi simple qu'on pourrait le croire: *mairie* est inscrit au fronton de certaines *maisons communales* du pays gaumais, et il n'est pas inconnu non plus dans l'extrême-ouest de la Wallonie. Bien des régionalismes courants en Belgique se continuent en France, notamment dans la syntaxe, mais aussi dans le lexique. L'indication *cour* pour les w.-c. se lit dans des cafés d'Amiens, de Cambrai, de Givet, de Sedan. *Friture* sert d'enseigne à des friteries dans la même région. *Qu'est-ce que c'est pour un ...? (quel genre de... est-ce?)* s'entend dans tout l'est de la France et en Suisse. On retrouvera plus d'un *belgicisme* chez Marcel Aymé (qui a passé son enfance en Franche-Comté) et chez Maxence van der Meersch (de Roubaix). Même un philosophe comme Taine garde dans son vocabulaire des souvenirs inconscients des usages ardennais (*friture*, notamment). Les faits linguistiques de ce genre n'ont pas été écartés de cet exposé.

A côté des distinctions géographiques, il conviendrait aussi d'introduire des distinctions sociales. Les particularités locales sont, naturellement, plus nombreuses dans les milieux moins cultivés. Certains faits sont connus seulement des gens de métier, comme *mauclair* (battement [de porte]) parmi les menuisiers; d'autres seulement parmi les juristes, comme *pristin* (ancien, antérieur) (surtout dans l'expression 'pristin état'). D'autres encore ne se rencontrent que dans la langue

écrite: 'les documents *leur* envoyés'. Je rappelle que les étudiants ont leur argot. Pour le niveau de langue, les belgicismes vont des mots triviaux, somme toute assez rares (*quette* [membre viril]) jusqu'aux euphémismes (*remettre* [vomir]; *attendre* ou *attendre famille* [être enceinte]), depuis ce que Marcel Cohen a appelé l'argot familier, utilisé souvent de façon consciente (*rastreinds!* dit-on à quelqu'un qui exagère) jusqu'aux termes usités dans tous les milieux ou dans toutes les situations (*entièreté* [totalité]).

On peut aussi classer les belgicismes selon leur ancienneté ou selon leur nature linguistique. Selon l'ancienneté, ce serait fort aléatoire: si nous savons que *tout qui* (quiconque), *terrasse* (solive) ou *endéans* (dans, pour le temps: 'endéans la quinzaine') sont déjà attestés au XIV^{e} siècle (ces faits montrant la continuité, du français régional du moyen âge à celui d'aujourd'hui), il y a beaucoup d'autres emplois pour lesquels nous n'avons guère de données chronologiques. Selon la nature du phénomène: si la morphologie est fort peu représentée, on observe de nombreux faits pour la phonétique, la syntaxe et le lexique. Dans ce dernier domaine, tantôt il s'agit de mots régionaux, inconnus du français 'standard' (*taiseux* [taciturne]), tantôt des mots répandus partout reçoivent en Wallonie une acception particulière (la *casserole* des ménagères belges n'est pas celle des ménagères parisiennes).

Nous nous arrêterons plus longtemps au problème de l'origine. De ce point de vue, les belgicismes se partagent en deux. D'une part, les faits qui ont appartenu à la langue commune, mais qui ne subsistent plus que dans une partie du domaine français; autrement dit, les régionalismes de destin, ou, si l'on veut, les archaïsmes ou conservatismes. D'autre part, les faits qui ont toujours été particuliers à la région où ils existent aujourd'hui; autrement dit, les régionalismes de naissance.
Des innovations, sans doute parisiennes le plus souvent, se sont répandues aux dépens d'un usage antérieur, qui a reculé peu à peu. Un bel exemple serait les noms des repas, mais *dîner* et surtout *souper* gardent en France assez fréquemment leur sens ancien pour qu'on leur conteste le nom de belgicismes. Moins discutables: *entièreté* (totalité); *gargariser* (se gargariser), sortis de la langue commune au XVII^{e} siècle. Nos juristes conservent beaucoup d'emplois de cette espèce: *prescrit* (prescription) ('selon le prescrit de la loi du...'), *en prosécution de* (en suite de), *comminer* une peine, une amende (prononcer), etc. Les Belges gardent aussi des prononciations anciennes, comme *septembre* avec *p* muet. Pour les faits de syntaxe, nous sommes souvent mal informés sur leur histoire: de *il y en a de ceux qui...*, (il y en a qui...), on peut seulement dire qu'il est attesté dès l'époque de l'ancien français et qu'il ne semble pas avoir alors un caractère régional.
De tels archaïsmes, il n'est pas surprenant de les trouver à la fois en Belgique et dans des régions non limitrophes: en Suisse par exemple (*consulte* [consultation]), voire au Canada ou à l'île Maurice. La vague des innovations n'a pas toujours atteint l'ensemble du territoire français; *a fortiori* peut-elle buter sur la frontière politique.
Ce terme d'archaïsme ferait peut-être croire qu'il s'agit toujours d'emplois disparus depuis longtemps du français commun. Certains faits ne remontent pas si haut. *Cloche* (ampoule sur la peau) a été évincé par *cloque* seulement depuis la fin du siècle dernier. Pour *rhétorique* (classe de première), on peut donner une date précise: le mot a été aboli en France en 1902. C'est seulement après la dernière guerre que les automobiles ont été dotées d'une lumière intermittente chargée d'annoncer les changements de direction; après une hésitation entre *clignoteur* et *clignotant*, l'usage de France s'est déterminé pour le second; nous sommes restés attachés au premier. Il arrive aussi qu'un mot lancé par la mode n'ait à Paris qu'une existence éphémère: les lexicographes ont eu à peine le temps d'enregistrer *molière* pour désigner une chaussure; en Belgique, le mot s'est installé solidement: c'est la désignation ordi-

naire de ce que l'on appelle à Paris *richelieu*.

Les régionalismes de naissance sont pour la plupart des emprunts. La cohabitation avec des populations de dialecte flamand, dans les principautés médiévales, dans les anciens Pays-Bas et dans la Belgique contemporaine, est à l'origine de bien des échanges, dans les deux sens. Sont passés du nord au sud des mots comme *blinquer* (briller), *crolle* (boucle), *mauclair* déjà cité, *prester* (accomplir), ('prester des services'). Cela est bien connu et souvent même surfait. Dans l'emploi des prépositions, on constate des analogies entre la Belgique, la Suisse et le Canada ('*sur* la rue'); il est tentant de croire que le voisinage des langues germaniques a eu le même résultat à divers endroits; mais on ne saurait être trop prudent.

Notre vocabulaire a gardé des restes des époques où nos provinces ont dépendu de l'étranger: de l'Espagne (peu de choses en vérité: *amigo* [cachot], *escavèche*, [préparation culinaire], de l'Autriche (*birouche*, [nom de voiture]), des Pays-Bas (*école gardienne* [école maternelle]). La Belgique a ses propres emprunts à l'anglais, soit pour des raisons commerciales (*socket*, que l'on retrouve au Canada, s'est répandu avec un type de douilles de lampes peu connu en France), soit à la suite de la dernière guerre (*commodore* comme grade militaire), soit pour des raisons plus obscures (*fancy-fair*; pour cette réalité, les Français nous ont pris notre *kermesse*). La terminologie d'un sport populaire comme le football est plus nettement anglaise en Belgique qu'en France: accoutumés au voisinage d'une autre langue, les Wallons s'accommodent plus facilement de mots étrangers (souvent prononcés à la flamande, quand ils ne sont pas tout à fait altérés). La langue de la publicité permettrait des observations analogues.

L'influence la plus importante est, naturellement, celle des dialectes avec lesquels le français coexiste pacifiquement depuis huit siècles. Ils ont donné des mots, des constructions et aussi toutes les particularités phonétiques. Celles-ci ont la variété du substrat dialectal, et on pourrait signaler la dénasalisation des voyelles nasales à Verviers, les *i* et les *u* très impurs du Brabant wallon, etc. Mais il paraît préférable d'insister sur les faits plus répandus et qui ont une portée phonologique: les oppositions fondées sur la longueur des voyelles ('le pape' avec *a* long et 'la pape' [bouillie, colle de pâte] avec *a* bref; 'un nu' bref et 'un u' long, etc.) et la neutralisation de l'opposition des sourdes et des sonores à la finale (*onde* et *honte* sont homophones, sauf là où on aspire l'*h*). Les emprunts au lexique dialectal, souvent inconscients dans le langage populaire, ne le sont pas nécessairement à d'autres niveaux: *spirou* (écureuil; au figuré, enfant espiègle), *gatte* (chèvre) *aguèsse* (cor au pied), *flatte* (bouse au figuré, béret) sont utilisés exprès, à cause de l'expressivité qu'on leur prête; de même, un verbe comme *spiter* (éclabousser), une locution comme *avoir bon* (avoir du plaisir, se trouver bien). Les poètes ne sont pas insensibles à cela: Apollinaire leur a donné l'exemple avec ses mots stavelotains; Géo Libbrecht, en particulier, qui est aussi l'auteur de poèmes en dialecte, glisse des termes tournaisiens dans ses vers français: '*A l'écriène* (à la veillée) *sous la lampe, Furent échangés nos baisers*' (*Livres cachés*, t. X, p. 245).
Mais l'image que l'on se fait du français régional serait inachevée et même fausse si l'on ne tenait compte de l'emprunt latin. Le français régional, langue savante? Bien sûr! si l'on se rappelle qu'il a été d'abord langue écrite, langue de chroniqueurs, langue de notaires, de juristes (lesquels ont élaboré un droit qui, dans ses éléments traditionnels, n'est pas issu du droit français). Les panneaux d'affichage, à la 'maison communale' comme à l'Université, sont des *valves*. Nos juristes emploient *vinculer* (entraver) 'vinculer la liberté', *débition* (fait de devoir), *culpeux* (délictuel), etc., sans parler des archaïsmes déjà cités et dont on pourrait allonger la liste. Nos ecclésiastiques se servent d'une *cartabelle*, tandis que leurs confrères français recourent à un autre latinisme, *ordo*.

Enfin, le français régional a ses créations propres, comme *jambonnière* (marmite pour cuire un jambon), *normaliste* (élève d'une école normale), *inventorisation* (fait d'établir un inventaire), *parastatal* (para-étatique) (à ajouter aux mots savants de tout à l'heure). Cela concerne des domaines variés.

Notre français régional ne peut être défini comme un ensemble de 'déviations' qui 'procèdent dans la quasi-totalité des cas d'un substrat patois' (Alain Lerond, dans *Langue française* de mai 1973, p. 3). Ce n'est pas une sorte de sabir, un avatar du dialecte, lui-même en décadence. Ce n'est pas non plus une simple altération du français de Paris. Dans cet ensemble complexe et assez riche voisinent des latinismes et des mots populaires. Cette coexistence d'éléments d'origine diverse apparaît par exemple dans le groupe *bourgmestre, maïeur, maïoral, maïorat* (les trois derniers écrits parfois avec *y*): *bourgmestre*, d'origine germanique, est le mot administratif usuel; *maïeur* est son équivalent familier, mais il est assez vigoureux pour servir de base à des dérivés qui comblent des cases vides, *maïoral* (qui concerne le bourgmestre) et *maïorat* (charge de bourgmestre), ces dérivés servant dans la langue la plus sérieuse: *'Les responsabilités mayorales en entraînent d'autres'*, écrit non sans une pointe d'humour, le professeur Jules Horrent dans le 'portrait' qui ouvre les *Mélanges Maurice Delbouille*. Un besoin linguistique se trouve ainsi satisfait. Lorsqu'un tel besoin a été partagé dans d'autres régions, les mots se sont répandus au-delà de leur pays d'origine: on sait que le vocabulaire français concernant les mines de charbon a contracté une dette importante à l'égard de nos usages régionaux. On pourrait citer d'autres exemples.

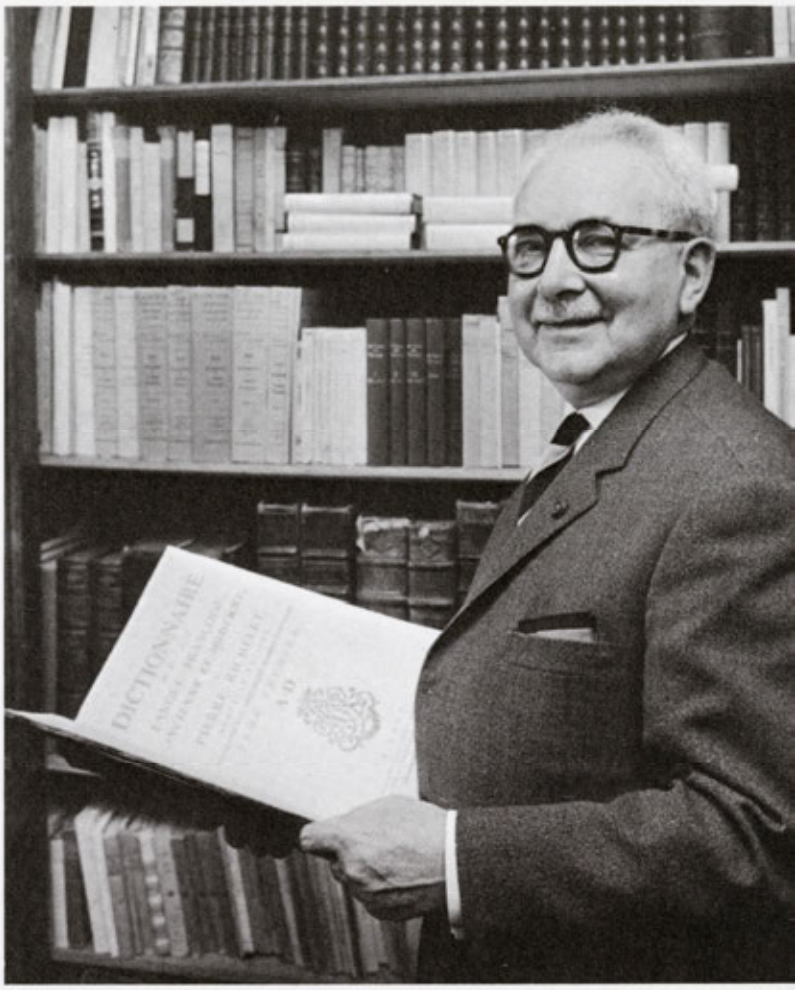
Les recherches sur le français régional ont été dominées à l'excès par la notion de fautes. Il existe des listes, dès l'Ancien régime, mais elles concernaient surtout le français des Flamands. Divers ouvrages publiés au XIX^{e} siècle s'intéressent davantage au français de Belgique dans son ensemble, mais ils sont généralement inspirés par un purisme assez étroit, et ils mêlent à des faits bien régionaux toutes sortes d'emplois qui appartiennent au français de partout, mais ne sont pas reçus dans l'usage académique.

On sera plus circonspect au XX^{e} siècle, et on fera mieux les distinctions indispensables; pourtant, le but restera le plus souvent normatif: il s'agit de corriger les Belges de leurs défauts.
Ou plutôt d'essayer de les corriger, car les résultats paraissent assez maigres. Si notre français moyen n'a cessé de s'améliorer, c'est surtout au détriment des wallonismes (ou des flandricismes, à Bruxelles) de niveau populaire. Qui parle aujourd'hui comme le héros de Marcel Remy? L'enseignement, les journaux, la radio, plus récemment la télévision, en sont sans doute responsables, ainsi que le recul des dialectes. Mais, pour les belgicismes non dialectaux, les belgicismes que l'on pourrait dire bourgeois, ils continuent d'être florissants. Ni l'enseignement ni la presse ne font reculer *tout qui* (quiconque), *entièreté* (totalité), *ajoute* (addition), *ardoisier* (couvreur), *plafonneur* (plâtrier), *femme d'ouvrage* (femme de ménage), *renseigner* (indiquer), *s'accaparer de* (accaparer), etc.,pour la bonne raison qu'on les entend régulièrement dans la bouche de nos enseignants (de l'école primaire à l'Université) et qu'on les lit tout aussi régulièrement sous la plume de nos journalistes.
Une exception pourtant: une campagne récente a suscité à *friture* le concurrent *friterie* qu'il ignorait jusqu'alors et que l'on commence à lire sur les enseignes et dans les journaux. Il est possible aussi que ces relevés, parfois impressionnants par leur longueur, aient donné aux Belges un complexe d'insécurité et aient contribué à rendre terne leur façon de parler et d'écrire. Ces listes ne tiennent pas toujours compte des niveaux de langue, et il leur arrive de recommander, pour la vie de tous les jours, des tournures que les Français réservent à la littérature ou aux discours de

distribution de prix. Cela aussi a peut-être pesé sur l'allure générale du français de Belgique.

Somme toute, les Wallons acceptent assez facilement d'être morigénés et de se voir imposer comme idéal la norme parisienne. Il n'y a pas, ou guère, d'apologie de nos originalités langagières, au contraire de ce qui se passe au Canada. Ce serait une erreur de considérer de cette façon les œuvres de Marcel Remy et de Quernol. Tout au plus a-t-on plaidé pour les mots désignant des réalités locales (comme *cramique* [pain aux raisins]) ou pour des mots considérés comme manquant au français 'standard', comme *aubette* (kiosque à journaux, abri pour attendre le tram) ou *drève* (allée plantée d'arbres).
Bien des Français, de quelque région qu'ils soient, ont le sentiment que le français est à eux, et à eux seuls. Cela donne souvent des grammairiens dogmatiques et péremptoires, qui ont une confiance illimitée dans leur sens de la langue. Les Belges n'ont pas cette assurance, et ils ont senti le besoin de chercher la norme ailleurs que dans leur propre compétence. Tel est, me semble-t-il, le trait commun à ce que Robert Le Bidois a appelé l'école de Belgique. Si c'était le lieu d'en faire l'histoire, il faudrait rappeler le souvenir de DORY (déjà cité), de JEAN BASTIN, d'autres encore. Je me bornerai à ceux dont l'influence est encore sensible, à commencer par le Père DEHARVENG, qui, dans des chroniques pleines de vivacité, écrites d'abord pour un journal destiné aux jeunes, puis rassemblées en volumes, s'est efforcé de distinguer entre les fautes propres à la Belgique et celles qui existent aussi en France, et, parmi celles-ci, celles qui sont tellement fréquentes chez des auteurs soigneux qu'elles ne méritent plus le nom de fautes.

En envisageant la grammaire française dans son ensemble, en étendant beaucoup les dépouillements, MAURICE GREVISSE, dans son *Bon usage*, a systématisé cette méthode, de laquelle se réclament aussi, notamment, ANDRÉ BOTTEQUIN, JOSEPH HANSE, ALBERT DOPPAGNE, et l'auteur de ces lignes. *Le bon usage* va la faire connaître en dehors de nos frontières : alors qu'il ambitionnait seulement d'être une grammaire pour les Belges (comme le disait Fernand Desonay dans la préface de la 1re édition), il est reconnu maintenant, par les Français eux-mêmes, comme la meilleure description du français contemporain, surtout écrit.



PORTRAIT DE MAURICE GREVISSE, *l'auteur du célèbre 'Bon Usage' devenu un classique international. Collection particulière.*

Le *Dictionnaire des difficultés grammaticales et lexicologiques* de JOSEPH HANSE fait au-

torité lui aussi en dehors de la Belgique, une autorité que concrétise l'élection de son auteur à la présidence du Conseil international de la langue française. La fondation de ce Conseil (1967), où Wallons, Québécois, Suisses romands, etc., sont représentés en proportion de leur nombre, montre un changement d'esprit parmi les Français: ils réagissent moins en propriétaires exclusifs. Cela se marque aussi dans les dictionnaires, qui accueillent plus systématiquement des emplois belges; auparavant, ceux-ci n'apparaissaient guère que lorsqu'ils avaient frappé les voyageurs (*couque, pistolet* 'petit pain'), à moins que ce ne fût par hasard (la *zwanze* bruxelloise, définie 'humour belge', dans les *Larousse*). On souhaite pouvoir considérer comme anachronique la réprimande adressée par Albert Dauzat à une revue suisse qui s'était servie de *huitante*: "Ce n'est pas donner le bon exemple que de parler suisse en français" (dans le *Monde* du 23 janvier 1952), et surtout la distinction établie par Englebert et Thérive entre "provincialismes français" et "belgicismes antifrançais", comme si un régionalisme devenait antifrançais quand on franchit une frontière politique.

Il ne faut pas se faire trop d'illusions. La réaction spontanée de nos voisins restera souvent la raillerie, ou du moins la curiosité amusée et un peu protectrice: l'*Encyclopédie du bon français* présente *jouette* 'qui ne pense qu'à jouer' comme un "belgicisme savoureux qu'il serait dommage de ne pas connaître". Mais que ne supporte-t-on pas quand on aime? Il semble, en effet, qu'on puisse appliquer aux Wallons ce qu' un chroniqueur du XV^{e} siècle (Jean de Stavelot, dans *Jean d'Outremeuse*, édition Borgnet, t. II, p. 535) disait des Liégeois: "Les Lighois ayment natureilment les Franchois".

André GOOSSE

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

A. GOOSSE, *Remarques sur le français de Wallonie*, dans *Communications et rapports du premier congrès international de dialectologie générale*. Louvain, 1964; M. PIRON, *Aspects du français en Belgique*, dans *Bulletin de l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises de Belgique*, t. XLIII, 1965; IDEM, *La langue française en Belgique*, dans *Histoire illustrée des lettres françaises de Belgique*, sous la direction de G. CHARLIER et J. HANSE. Bruxelles, 1958; IDEM, *Aperçu des études relatives au français de Belgique*, dans *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Nice*, octobre 1970; J. POHL, *Témoignages sur la syntaxe du verbe dans quelques parlers français de Belgique*. Bruxelles, 1962; IDEM, *Frontière politique et français régional*, dans les *Dialectes belgo-romans*, avril-juin 1947; L. WARNANT, *Dialectes du français et français régionaux*, dans *Langue française*, mai 1973: *Dictionnaire de la prononciation française*, Gembloux, 1962.

Quelques répertoires: *Flandricismes, wallonismes et expressions impropres dans la langue française*, par un ancien professeur. Bruxelles, 1806 (souvent réédité); I. DORY, *Wallonismes*, dans *Bulletin de la Société liégeoise de Littérature wallonne*, t. XV, 1877; CAIX DE SAINT-AYMOUR, *Belgicismes*, dans *Annales de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique*, t. LXIII, 1911; G.-O. D'HARVÉ, *Le parler de Belgique*, dans *Parlons bien!* Éd. Nouvelle, Bruxelles, 1923; O. ENGLEBERT en collaboration avec A. THÉRIVE, *Ne dites pas... Dites... (belgicismes)*. Bruxelles, 1939 (plusieurs rééditions); J. HANSE, A. DOPPAGNE, H. BOURGEOIS-GIELEN, *Chasse aux belgicismes*, Bruxelles, 1971; IDEM, *Nouvelle chasse aux belgicismes*. Bruxelles, 1974; M. DAVAU, M. COHEN, M. LALLEMAND, *Dictionnaire du français vivant*, Paris, 1972, pp. 1303-1306; M. PIRON, *Les belgicismes lexicaux: essai d'un inventaire*, dans *Mélanges Paul Imbs*, 1973.

TROISIÈME PARTIE

LES LETTRES DIALECTALES

JEAN HAUST (Verviers 1868 - Liège 1946). *Le promoteur de l''Atlas linguistique de la Wallonie', professeur à l'Université de Liège, à sa table de travail. Liège, Musée de la Vie Wallonne (Photo du Musée).*

LOUIS REMACLE (La Gleize 1910), *successeur à l'Université de son maître Jean Haust et grand réalisateur de l''Atlas', dont il assume la direction générale, prononce en 1950 un discours lors de l'inauguration de la rue Jean Haust à Liège. Liège, Musée de la Vie Wallonne (Photo du Musée) (Note de la rédaction).*

ÉLISÉE LEGROS (Jalhay 1910 - Liège 1970), *wallonisteà l'œuvre abondante, autre collaborateur de l''Atlas', prend des notes au cours d'une enquête au moulin à eau de Hampteau, en 1951. Liège, Musée de la Vie Wallonne (Photo du Musée).*

I - L' « ATLAS LINGUISTIQUE DE LA WALLONIE »

RÉTROACTES

C'est dans la seconde moitié du XIX[e] siècle que les linguistes ont réellement compris la valeur et l'intérêt des patois et, en même temps, senti qu'il était urgent de les recueillir. Vers 1895, Jules Gilliéron a établi un grand questionnaire en vue de l'exploration du domaine gallo-roman et Edmond Edmont l'a posé sur place, de 1897 à 1901, dans 639 localités. Ayant ensuite porté sur des cartes les réponses enregistrées par Edmont, Gilliéron a réalisé le monumental *Atlas linguistique de la France* (A.L.F.), qui a paru de 1902 à 1910 et grâce auquel il a découvert les procédés de démonstration de la géographie linguistique. Avec le temps, les utilisateurs de l'A.L.F. lui ont reconnu des défauts: le nombre des points explorés est trop réduit; les notations d'Edmont, seul et unique enquêteur pour un vaste territoire, sont trop souvent approximatives ou erronées; le questionnaire ne fait pas apparaître suffisamment les particularités régionales du lexique. C'est pourquoi les dialectologues français, à partir de 1939, sous l'impulsion d'Albert Dauzat, puis de Pierre Gardette, ont entrepris la réalisation d'un nouvel *Atlas linguistique français*, qui sera constitué par une série d'atlas régionaux: cette fois, les enquêteurs utilisent des questionnaires adaptés aux diverses régions et le réseau est environ trois fois plus serré que celui de l'A.L.F.

Dans l'A.L.F., la Wallonie est représentée par 23 points. Les dialectologues wallons se sont vite aperçus que ce nombre était beaucoup trop réduit pour une région comme la leur, où les patois étaient très différenciés et demeuraient très vivants. Dès 1905, la 'Commission du Dictionnaire', créée au sein de la *Société de Littérature wallonne* (de Liège), envisageait la préparation d'un atlas wallon. Mais c'est seulement une vingtaine d'années plus tard qu'un projet a réellement pris corps.

Ayant été chargé, en 1920, de faire à l'Université de Liège le cours de 'philologie wallonne' nouvellement créé, JEAN HAUST décide d'entreprendre une vaste enquête géographique afin de rassembler 'une documentation sûre et méthodique' qui lui servirait dans son enseignement et qui, en même temps, permettrait l'élaboration d'un atlas.

L'entreprise devait exiger beaucoup de temps et beaucoup d'efforts. En se fondant sur le questionnaire établi par Gilliéron pour l'A.L.F. et sur celui dont Charles Bruneau s'était servi pour ses enquêtes dans l'Ardenne française, Jean Haust a composé un questionnaire français comprenant 2100 numéros et rassemblant plus de 4000 mots ou formes. Ce questionnaire, il s'agit maintenant de le poser dans 300 localités environ, ce qui demande chaque fois une semaine; ensuite, les réponses doivent être mises sur fiches, ce qui demande encore trois jours par point (au rythme de 700 numéros par jour!). Après ce travail énorme, mais simplement préparatoire, il faut préparer les cartes et publier l'*Atlas*.

L'ACTION DÉCISIVE DE JEAN HAUST

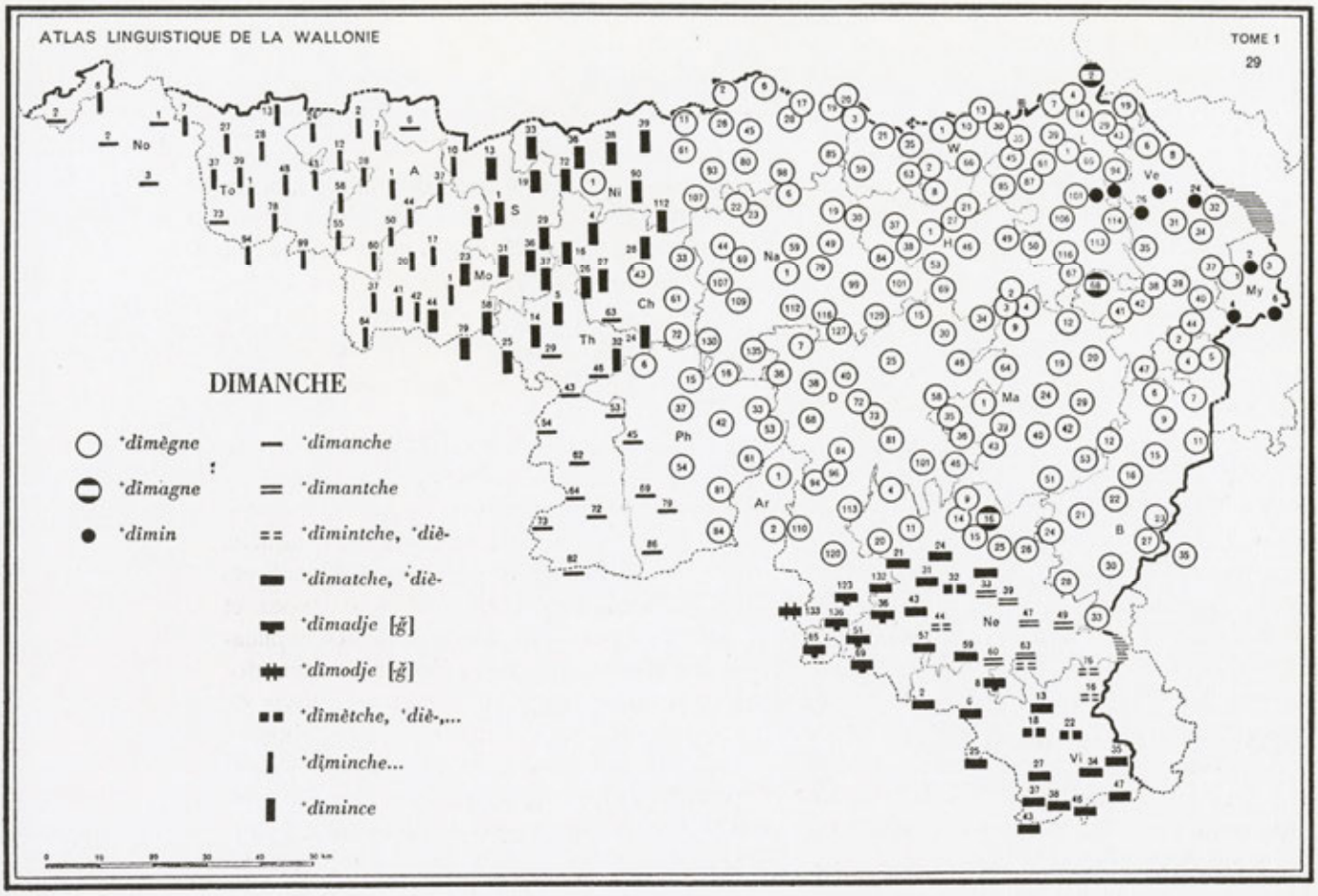
En 1924, à 56 ans, Haust commence son enquête. Souvent, pour abréger la besogne sur le terrain, il fera préparer le questionnaire par quelqu'un qui connaît bien le patois du point à explorer. De la sorte, l'enquête elle-même est plus rapide; mais la transcription sur fiches, en orthographe phonétique, de réponses notées souvent d'une façon approximative réclame plus d'attention. En novembre 1946, à sa mort, Haust a déjà réalisé une bonne part de l'exploration: 209 questionnaires sont terminés et presque tous sont mis sur fiches; une série d'autres sont commencés. Les élèves de Haust reprennent alors la tâche. Grâce à l'appui du *Fonds national de la Recherche scientifique*, qui avait déjà accordé des subventions à Haust; grâce à la création du *Centre interuniversitaire de Dialectologie wallonne*; grâce au travail de plusieurs enquêteurs (notamment JEAN RENSON et CHARLES GASPAR), l'enquête, commencée en 1924, s'achève en 1959: le questionnaire a été rempli dans plus de 340 points (ce qui donne un réseau d'enquête quatorze fois plus serré que celui de l'A.L.F.), et la documentation rassemblée (qui se trouve actuellement à l'*Institut de Dialectologie wallonne de l'Université de Liège*) compte plus de 700.000 réponses, soit près d'un million et demi de mots et formes.

Alors commence la phase décisive: il s'agit de mettre en œuvre cette somme de matériaux. Ce nouveau travail comporte lui-même deux aspects: d'une part, la rédaction, avec la mise au point de l'illustration; d'autre part, la publication, qui est le but final et le couronnement de l'entreprise.

Le mode de présentation adopté a, somme toute, été choisi par Haust lui-même. L'*Atlas linguistique de la France* livrait des cartes brutes, qui reproduisaient, pour les 639 points explorés, les réponses notées par Edmont et qui n'étaient accompagnées d'aucun commentaire ni d'aucune illustration. A partir de 1927, Haust avait publié, pour une vingtaine de mots ou d'expressions, les résultats, encore incomplets, de ses enquêtes, et il avait appliqué une tout autre méthode: il donnait le tableau détaillé des formes recueillies classées par types, avec des indications étymologiques, et de petites cartes, d'allure plus ou moins schématique, accompagnées, à l'occasion, du dessin d'un objet. Haust avait ainsi tracé la route: ses continuateurs n'ont eu qu'à la suivre.

L'*Atlas linguistique de la Wallonie* dans sa forme actuelle se présente essentiellement comme une série de notices dont chacune donne un aperçu général des résultats de l'enquête, puis un tableau complet des réponses localisées avec précision et réparties sous des types, et enfin des notes qui fournissent des explications diverses, particulièrement étymologiques. Souvent, les notices sont suivies de compléments qui traitent de problèmes connexes, lexicologiques, grammaticaux, folkloriques, etc. Dans beaucoup de cas aussi, elles sont accompagnées de cartes, où les mots sont figurés par des signes et où les aires des divers types apparaissent avec netteté. Elles peuvent aussi être illustrées de dessins et de clichés d'intérêt ethnographique.

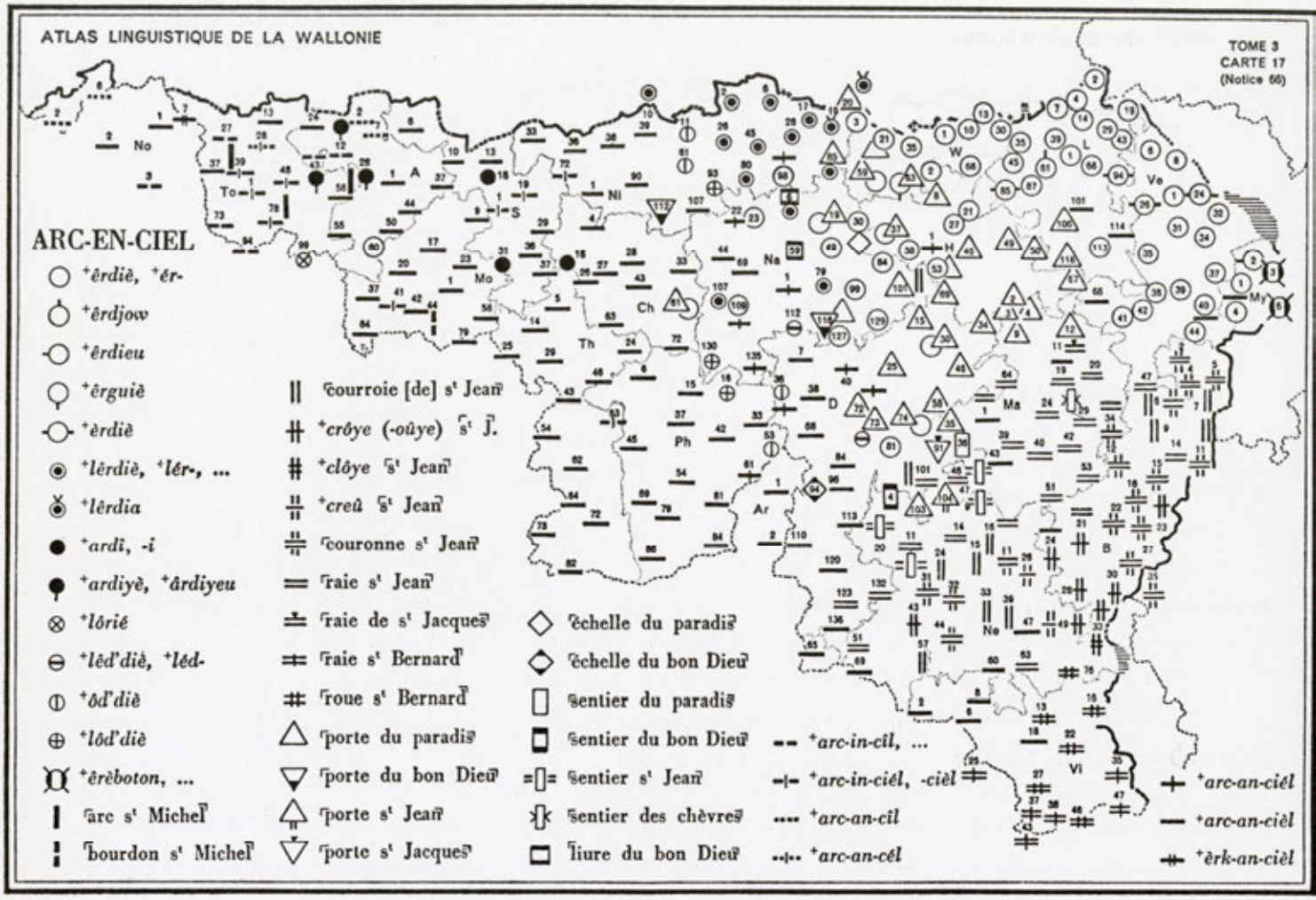
Cette présentation, qui ordonne la matière dans des volumes in-quarto peu encombrants, faciles à manipuler et aussi à caser dans les bibliothèques, est originale à d'autres points de vue. Son caractère le plus remarquable est que, tout en fournissant la documentation, elle s'efforce de l'interpréter. En règle générale, les atlas linguistiques livrent les documents tels quels, sans les expliquer. Nous avons cru pouvoir et même devoir aller au-delà, pour qu'on puisse consulter l'ouvrage avec un maximum de profit et de sécurité. La Wallonie étant relativement peu étendue, et nos patois étant déjà bien connus par ailleurs, les rédacteurs, qui sont des wallonistes, peuvent souvent analyser les données de l'enquête sans faire preuve de témérité. En approfondissant ainsi leur travail, ils sentent qu'ils enrichissent leurs connaissances, et, d'un autre côté, ils savent qu'ils aident les utilisateurs de l'ouvrage, notamment les étrangers peu au courant de nos dialectes, à éviter certaines méprises.



CARTE 29 'DIMANCHE' *de l'Atlas linguistique de la Wallonie', tome I. Liège, Bibliothèque Centrale (Photo de la Bibliothèque).*

FRAGMENT DE LA CARTE 405 'DIMANCHE' *de l'Atlas linguistique de la France'.*

Les cartes de l'A.L.W. portent régulièrement 300 points, qui forment sur toute la Wallonie un réseau régulier, et 5 points situés en France (3 dans la région de Lille-Tourcoing et 2 dans la boucle de Givet) destinés à raccorder des saillants du territoire politique belge. En outre, la masse de la documentation a été répartie par sujets, de sorte qu'elle doit fournir la matière d'une vingtaine de volumes. Les deux premiers tomes, rédigés par LOUIS REMACLE, concernent respectivement les aspects phonétiques et les aspects morphologiques et constituent, pour le reste de l'œuvre, une sorte d'introduction et une base de référence. Le tome III, de feu ELISÉE LEGROS, étudie les phénomènes atmosphériques et les divisions du temps; le tome IV, de JEAN LECHANTEUR, la maison et le ménage (1re partie). Elisée Legros a aussi achevé un volume relatif à la vie agricole. De même, les autres volumes pré-



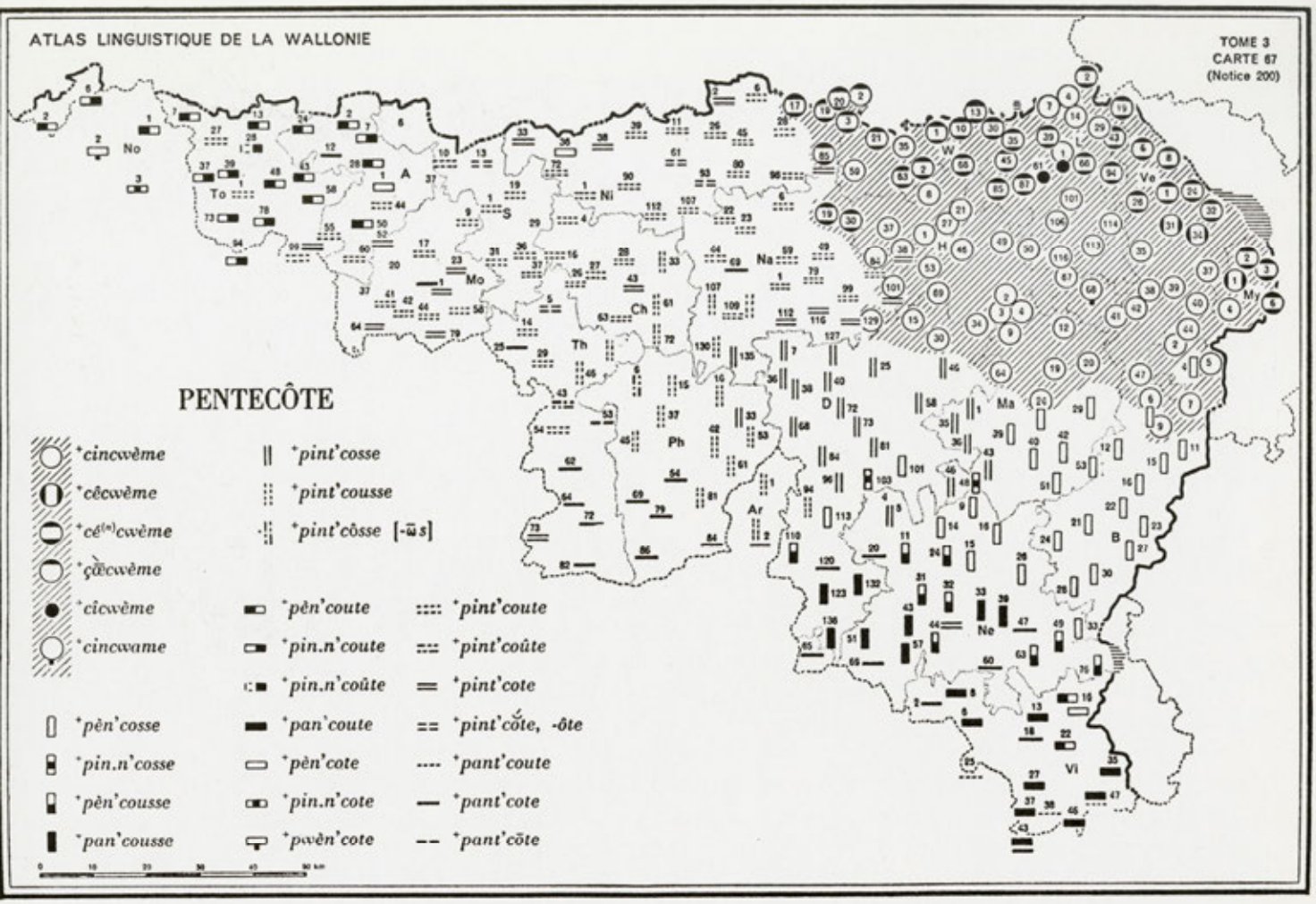
CARTE 17 'ARC-EN-CIEL' *de l'Atlas linguistique de la Wallonie', tome 3.*

vus embrasseront chacun l'ensemble ou une partie importante d'un secteur déterminé du lexique, et ils auront chacun, comme les premiers, leur unité propre. L'*Atlas linguistique de la Wallonie* apparaît ainsi comme une entreprise réellement monumentale. Sa publication est patronnée par l'Université de Liège, et il faut espérer qu'elle se poursuivra régulièrement.

Jusqu'à présent, quatre volumes seulement ont paru; mais, dès maintenant, on peut affirmer que l'intérêt de l'œuvre répondra largement aux efforts qu'elle aura coûtés. Même si la documentation recueillie laisse plus ou moins à désirer à certains points de vue, notamment parce que le questionnaire contient des phrases artificielles et présente des lacunes regrettables, parce que l'enquête a duré trop longtemps et que la multiplicité des enquêteurs a provoqué des disparates dans les notations, elle possède assurément les qualités voulues pour servir de fondement à l'*Atlas wallon*. Du reste, la valeur et l'utilité de l'A.L.W. ont déjà été reconnues par la critique dans les comptes rendus des premiers volumes.

L'AMPLEUR DU TRAVAIL

La multiplication des points explorés a donné à l'enquête de Haust une profondeur qui manquait à celle de Gilliéron. Pour s'en convaincre, il suffit de comparer la partie



CARTE 67 'PENTECÔTE' *de l'Atlas linguistique de la Wallonie', tome 3.*

wallonne de la carte 405 *dimanche* de l'A.L.F. et la carte 29 *dimanche* du tome I de l'A.L.W.: la nouvelle enquête n'a pas seulement précisé l'aire des types connus par l'A.L.F., elle en a révélé un nouveau, le verviétois *dîmin*. Il s'agissait là d'une carte d'intérêt phonétique; mais le même enrichissement s'observe souvent lorsqu'il s'agit du vocabulaire.

Les notices et les cartes publiées par Haust montraient déjà l'efficacité de son enquête dans ce domaine. La première en date (1927), qui concernait un mot très ordinaire, l'adjectif *sale*, notait et localisait cinq types de mots: *sale* dans le Hainaut occidental; *yôrd* dans le Hainaut oriental; *man.nèt* en Brabant et dans la province de Namur; *mâ-sîr* dans la zone liégeoise; *niche* dans le Luxembourg. Dans le tome III de l'A.L.W., beaucoup de cartes donnent la même impression de variété et de richesse. On n'en reproduira ici que deux: les numéros 17 et 67, qui concernent respectivement les noms de l'*arc-en-ciel* et ceux de la *Pentecôte*: la première offre une belle diversité de termes, la seconde oppose le dialecte liégeois, qui dit *cincwème* (du latin *quinquagesima*), aux autres dialectes, qui disent 'pentecôte' (d'origine grecque) comme le français; là se manifeste la capacité créatrice des patois, tandis qu'ici on observe la persistance d'une dénomination ancienne. Ce dernier fait mérite d'être souligné: l'A.L.W. rendra, en effet, un service inappréciable aux linguistes en les renseignant sur la vitalité et l'extension des mots celtiques conservés dans nos patois,

de certains termes latins qu'on ne trouve pas ailleurs dans le monde roman, et aussi des emprunts germaniques d'époques diverses qui abondent dans nos régions.

LA RÉPARTITION DES DIALECTES EN WALLONIE

L'*Atlas linguistique de la Wallonie* sera assurément précieux sous bien d'autres rapports; mais il convient d'insister sur le point suivant: l'A.L.W. servira tout naturellement à déterminer la répartition des dialectes en Wallonie. En se fondant sur le tome premier, dont l'intérêt est purement phonétique, le savant américain B. Atwood a déjà établi une carte synthétique où se dessine, avec une précision nuancée, notre géographie dialectale. Les volumes successifs de l'*Atlas* permettront de compléter progressivement ce premier aperçu. Ils donneront la possibilité de définir les caractères et de cerner les domaines des grands dialectes qui se partagent la Belgique romane: le picard du Hainaut; le champenois qui est parlé dans quelques villages des cantons de Gedinne et de Bouillon; le lorrain de la Gaume; enfin, le wallon, dont la personnalité se détachera par comparaison avec celle de ses voisins. Ils feront également connaître, du même coup, en les individualisant de la même manière, certaines variétés importantes qu'on peut appeler des sous-dialectes.

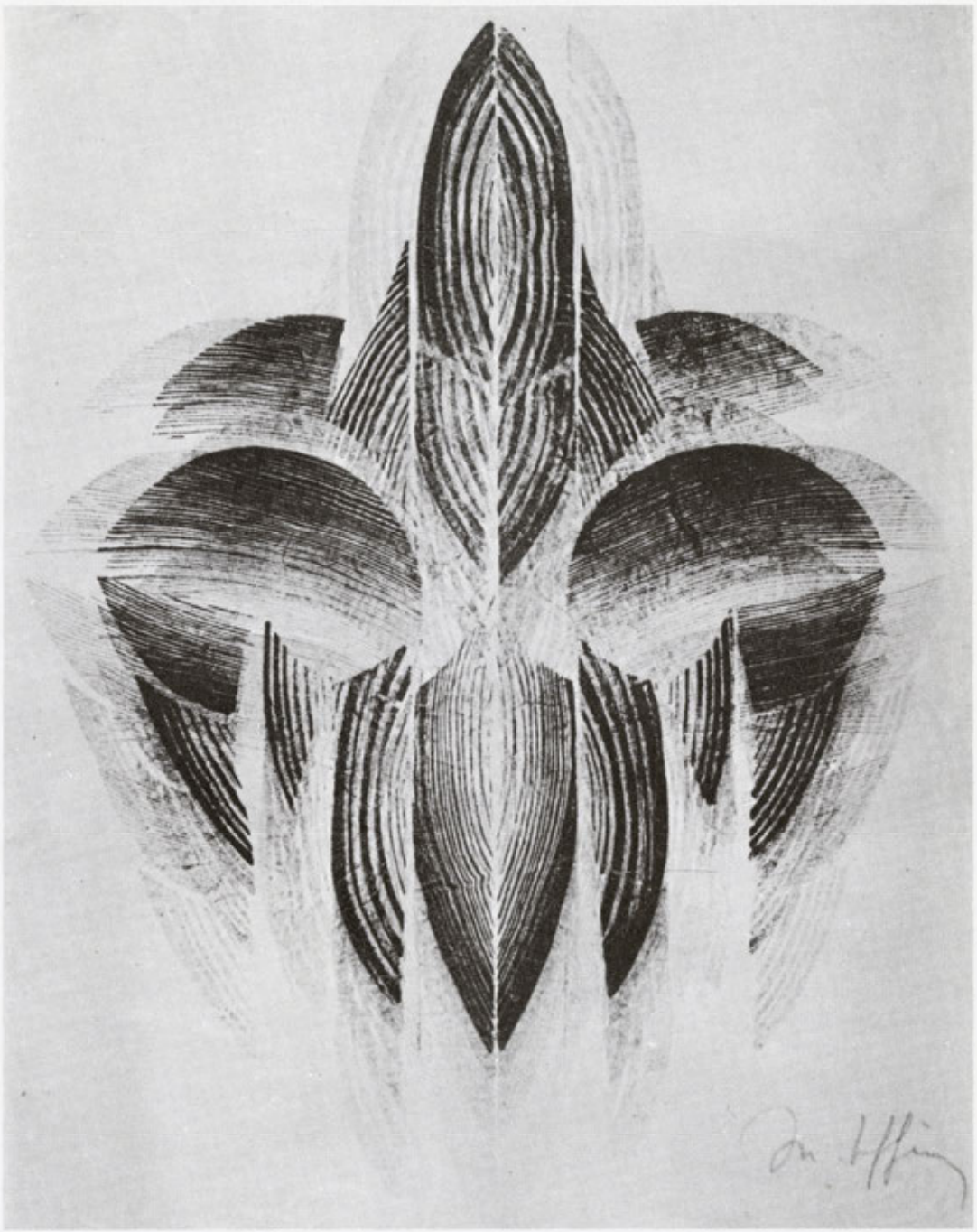
Ces considérations laissent deviner, non seulement les richesses documentaires que recèle l'A.L.W. et les perspectives qu'il ouvre à la science. Quand on considère l'entreprise dont Jean Haust a été le promoteur et quand on se représente la série de volumes qui en sera le fruit, on ne peut douter que, tout en fixant, pour les conserver, nos parlers populaires traditionnels — ce précieux patrimoine culturel aujourd'hui de plus en plus menacé —, notre *Atlas linguistique* les fera connaître en profondeur et fournira des données suggestives sur leur histoire, et qu'en même temps il aidera à éclairer, sur les plans linguistique et ethnographique, l'originalité de nos régions et le passé de notre peuple.

Louis REMACLE

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

Atlas linguistique de la Wallonie. Tableau géographique des parlers de la Belgique romane d'après l'enquête de JEAN HAUST et des enquêtes complémentaires. Liège, Vaillant-Carmanne. Tome 1: *Introduction générale. Aspects phonétiques*, par Louis REMACLE (1953). Tome 2: *Aspects morphologiques*, par Louis REMACLE (1969). Tome 3: *Les phénomènes atmosphériques et les divisions du temps*, par Elisée LEGROS (1955). Tome 4: *La maison et le ménage* (1re partie), par JEAN LECHANTEUR, 1977; JEAN HAUST. *La dialectologie wallonne*, dans *Bulletin de la Commission de Toponymie et de Dialectologie*, 1 (1927), pp. 57-87 (*'L'Atlas linguistique'*, pp. 68-77). *Enquête sur les patois de la Belgique romane*. Notes de géographie linguistique et de folklore (avec 9 cartes). *Id.*, 2 (1928), pp. 265-307. *Id.*, 2e série (avec 7 cartes), *Id.*, 8 (1934), pp. 299-337; LOUIS REMACLE. *Présentation de l'Atlas linguistique de la Wallonie*. Essais de philologie moderne (Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres, fasc. 129, Paris, 1953, pp. 243-249). *L'Atlas linguistique de la France et l'Atlas linguistique de la Wallonie* dans *Les dialectes belgo-romans*, 8 (1951), pp. 156-182, et 14 (1957), pp. 5-68; ELISÉE LEGROS, *L'Atlas linguistique de la Wallonie*, dans *La Vie Wallonne*, 27 (1953), pp. 245-260 et p. 326; ALAIN LÈROND. *Réflexions sur une énigme de l'ALF: l'enquête d'Edmont à Malmedy (point 191)* dans *Bulletin du dictionnaire wallon*, 23 (1970), pp. 1-107; JEAN LECHANTEUR. *L'Atlas linguistique de la Wallonie. (A. L. W.) et la phonologie: quelques réflexions* dans *Marche romane*, 22 (1972), pp. 91-100.

II - LA POÉSIE WALLONNE AU XX^{e} SIÈCLE



Composition en vert et noir du graveur liégeois MARC LAFFINEUR *pour le recueil de poèmes de Marcel Hicter, Cous d'âbes (Souches). Liège 1973. Cette illustration, qui a inspiré un très beau poème d'amour, de lucidité et d'espérance, peut servir de frontispice pour toute la littérature wallonne du XX^{e} siècle (Photo Francis Niffle, Liège).*

La poésie wallonne, au cours du XX[e] siècle, a subi une mutation radicale et produit ses œuvres les plus éclatantes.
Venue de la chanson, dont elle ne s'est dégagée qu'à la fin du siècle passé, elle s'est acheminée jusqu'aux frontières de l'hermétisme. Du *scanfâr* (de l'estrade) à la page blanche, de la salle de concert aux portes du silence: moins d'un demi-siècle sépare ces deux pôles extrêmes. Il s'en faut que tous les auteurs actuels soient tentés de pousser leur démarche jusqu'à ces parages mystérieux qu'un Guillaume ou un Smal hantent naturellement; et il serait inexact de comparer la métamorphose du chansonnier en poète à celle de la chenille en papillon: une seule bonne chanson vaudra toujours mieux qu'un mauvais recueil, si ambitieux soit-il. Mais le point terminal est celui qui indique le plus clairement les prétentions que l'on peut se permettre et les exigences que l'on se doit. La gloire de la poésie wallonne est d'avoir compris qu'une autre voie lui était ouverte que celle du pur divertissement et de l'inspiration anecdotique ou stéréotypée, et de l'avoir suivie, avec rigueur, jusqu'à son terme.

POINTS DE REPÈRE

Dès le début du siècle, le style avait atteint avec Henri Simon une perfection qu'il ne devait jamais dépasser. La conquête qui sera l'œuvre des générations suivantes est, avant tout, celle du lyrisme personnel, — l'expression des mouvements les plus intimes du moi devenant la matière essentielle de l'œuvre. Comme si l'art non plus ne faisait pas de sauts, l'évolution reproduira en accéléré les diverses étapes qui marquèrent la poésie française des XIX[e] et XX[e] siècles, et l'on verra des parnassiens, des romantiques, puis des post-romantiques avant que la diversité des tendances modernes se donne libre cours. Le style, s'adaptant à une démarche de plus en plus individuelle, renoncera à un discours trop logique ou trop explicite au profit de notations plus subjectives.

JOSEPH VRINDTS. *Photographie vers 1905 de L. Huisman, Liège.*

Dans ce cheminement, le premier jalon important se situe aux environs de 1930, époque où Franz Dewandelaer et Gabrielle Bernard publient leurs premières œuvres; le second, décisif, au lendemain de la seconde guerre mondiale, avec l'affirmation ou l'entrée en scène des Willy Bal, Louis Remacle, Jean Guillaume, Albert Maquet... Mais ces dates ne sont que des repères et ne doivent pas dissimuler que des tendances antérieures se perpétuent bien au-delà: Jules Claskin, qui fait figure de précurseur meurt en 1926, alors que Joseph Vrindts, qui a plus d'attaches avec le XIX[e] siècle qu'avec le XX[e], continue à écrire jusqu'en 1940...
Géographiquement, la productivité diffère: la région liégeoise est représentative de chacune des phases de l'évolution; Nivelles et Namur, devenus des centres de production très actifs et très novateurs, sont moins riches pour la période ancienne; le Hainaut, en dehors de quelques personnalités de premier plan (le Wallon Willy Bal, le Picard Géo Libbrecht), est resté attaché à une forme de littérature moins ambitieuse, mais de grand intérêt social et linguistique; les régions de dialecte non wallon (picard et gaumais) participent peu au mouvement...

DÉBUT DE SIÈCLE

Le foisonnement et l'extrême diversité de la production poétique du début du siècle, 'fausse floraison... où il y a beaucoup plus de mauvaises herbes que de bonnes', nous retiendra peu. En dépit de la sévérité clairvoyante de quelques sociétés littéraires (comme la *Société liégeoise de Littérature wallonne*, fondée en 1856 ou le cercle des *Rèlîs*, créé à Namur en 1909) et de quelques critiques (JEAN HAUST, JULES FELLER, OSCAR PECQUEUR...) le conformisme des sujets et le maniérisme règnent en maîtres. Cette situation s'explique par de nombreuses raisons: absence de véritable tradition littéraire, nécessité de promouvoir le dialecte, trop souvent encore jugé vulgaire, séduction des modèles parisiens... Un étude sociologique, qui reste à faire, permettrait de mesurer à sa juste valeur un phénomène important sur le plan humain. Mais, sur le plan artistique, si l'on met à part le fait, non négligeable, que l'usure des lieux communs a contribué à orienter vers des directions nouvelles, peu de noms sont à retenir.

JOSEPH VRINDTS (Liège 1855-1940), un des plus connus et dont la célébrité fut grande, marque plus par ses qualités de conteur ou de chroniqueur que de poète. Ses chansons sentimentales, comme *Li bâhèdje dès rôses (Le baiser des roses)*, ne peuvent aujourd'hui que nous paraître assez mièvres; mais quelques-uns de ses *Tâvlês dèl rowe (Tableaux de rue)*, brefs croquis à la Coppée, de scènes enregistrées au hasard des promenades citadines, séduisent par la justesse d'un détail ou la gentillesse du ton.

ÉMILE WIKET (1879-1928) est un des représentants les plus typiques de la préciosité 1900. Disciple de Defrecheux, il broda sur le thème de *Lèyîz-m' plorer* de nombreuses variations, comme sa chanson la plus populaire, *Li p'tit banc*, et surtout la suite de sonnets *Li tchanson dès bâhes (La chanson des baisers)* dans laquelle il réussit par un effet de mise en scène et l'insertion de détails intimistes, à rajeunir le sujet. Mais en général, il cède à l'artifice, à l'instar de ces auteurs auxquels il reprocha, avec vigueur, de vouloir orner le wallon des *clicotes di Paris (chiffons de Paris)*.

Cependant, des réussites partielles ou mineures doivent être signalées. Des thèmes sont abordés d'une façon nouvelle, originale.

LUCIEN MAUBEUGE fut un des premiers à dépeindre la nature avec vérité. Quelques poèmes en font le devancier timide de Marcel Launay, dont les premiers vers doivent peut-être aussi un certain trop-plein descriptif aux paysages du Stavelotain HENRI SCHUIND.

ARTHUR XHIGNESSE (1873-1941) est un novateur plus important. Avec une impétuosité torrentielle, il aborde tous les genres, essaie tous les tons, tous les mètres, tous les rythmes. Des excès déparent trop souvent l'œuvre de cet impulsif, qui fut aussi, par moments,un inspiré. Dans son recueil *Lès pauves diâles* (1907), 'épopée sinistre des meurt-de-faim', il annonce déjà Franz Dewandelaer, par ses accents de révolte contre la société, contre Dieu, qui tranchent sur l'apitoiement paternaliste de l'époque. L'amour de son fils lui inspire aussi

AMOUREUX DANS UN COIN DE LIÈGE AU DÉBUT DU XX^{e} SIÈCLE. *Illustration d'*ALFRED MARTIN. *Collection particulière (Photo Bibliothèque de l'Université de Liège).*

des pièces sans mièvrerie. Son style personnel regorge de trouvailles. La meilleure part de son œuvre mériterait d'être rassemblée en un volume.

Moins abondants et plus sévères, d'autres auteurs porteront leurs efforts sur le polissage du vers.
Le Nivellois GEORGES WILLAME (1863-1917), qui a consacré à sa ville une vingtaine de sonnets riches d'émotion contenue, est un de nos stylistes les plus accomplis. Le Malmedien HENRI BRAGARD (1877-Oranienburg 1944) nous a laissé quelques poèmes d'un tragique voilé, lourd de résonances.
Mais c'est surtout le Liégeois JULES CLASKIN (Grivegnée 1886-Liège 1926) qui nous apparaît aujourd'hui comme un précurseur de premier plan. S'il fut un excellent chansonnier, les poèmes parus de son vivant ne l'auraient pas distingué, mais la révélation après sa mort de ses œuvres inédites (par Maurice Piron, dans *La Vie Wallonne*, t. XVI, 1936, et surtout par l'édition de *Airs di flûte et autres poèmes wallons*, en 1956) découvrait un tout autre Claskin, inconnu, méconnu peut-être de lui-même, dont le rôle désormais serait capital. Art impressionniste, allusif, habile à noter, d'une touche légère, les ébranlements intérieurs, à suggérer les connivences mystérieuses qu'un paysage établit avec une âme, à trouver des images neuves et justes, plus parlantes que de longues descriptions — *Li nut' si plaque so mi-âme come on bâhèdje di feume (La nuit se colle à mon âme comme un baiser de femme)*; *Lès-âbes ont l'êr d'aveûr des foyes di veûle (Les arbres paraissent avoir des feuilles de verre)*... —, à jouer du vers libre pour suivre plus étroitement les sinuosités de la pensée...

UN PARNASSIEN, UN ROMANTIQUE

Si l'on met à part Jules Claskin, en avance sur son époque, et Henri Simon, hors du temps, les maîtres de cette génération sont le Liégeois Joseph Mignolet et l'Ardennais Marcel Launay, que l'on est tenté d'opposer, en schématisant, comme romantique et parnassien.
Il est vrai que MARCEL LAUNAY (Ferrières 1890-Liège 1944) a l'amour du mot rare ou technique, du rythme appuyé, du moule strict, et qu'il étale, du moins dans ses premières œuvres, un luxe descriptif qui rappelle de fort près l'idéal parnassien. Mais sa manière évoluera, sa langue deviendra plus simple et plus authentique. *Florihâye* (*Floraison*, 1925), avec éloquence, introduisait dans la poésie wallonne les décors sauvages de la Haute Ardenne, décrivait les saisons et les travaux, célébrait la communauté de la vie naturelle, étonnamment antique qui s'y perpétuait. La paix des dimanches et des soirées, les rencontres amoureuses pendant l'été, les nuits passées à la belle étoile, les bruits des bois profonds, et surtout les senteurs que Launay capte et note avec insistance, tels sont les bonheurs simples dont ce poète-paysan se retrace inlassablement le souvenir.
Dans *Lès tchansons dè bièrdjî* (*Les chansons du berger*, 1937), les mêmes traits reparaissent, un peu atténués, mais le ton est devenu malicieux; les rythmes sont plus variés et l'abord, moins direct. Paysages et travaux, ici, sont abordés de biais et ne sont que l'arrière-plan sur lequel se détachent les sentiments des hommes: chansons de métiers, qui renouent avec une ancienne tradition, quand elles parlent des sabotiers, c'est sous forme d'un boniment de marchand, des huiliers, c'est à propos d'une demande en mariage, de la cueillette de faines, c'est pour dire le plaisir que s'en promettent les jeunes gens qui y retrouveront les jeunes filles... De là, les apostrophes nombreuses, les exclamations, des accents oraux et bon enfant. Les descriptions, plus sobres, gagnent en naturel et en pouvoir suggestif.
Le dernier recueil, hélas! inachevé, — *Lès tchansons dè mohî (Les chansons de l'éleveur d'abeilles*, 1949) — devait sans aucun doute constituer une nouvelle étape dans le sens de l'approfondissement: les mêmes sujets paysans, vus d'abord avec les sens, puis avec le cœur, sont ici transcendés jusqu'à devenir les supports réels et vivants de l'âme. Jamais

LI HWÈRÇÅ (LE MOULIN À TAN), *illustration d'*ALFRED MARTIN (1925) *pour 'Florihâye' de* MARCEL LAUNAY. *Les vers de Marcel Launay évoquent une œuvre beaucoup plus dense dont le manuscrit s'est perdu dans un accident. Joseph Mignolet en a repris la première partie pour la porter à la scène wallonne; Marcel Launay lui-même a écrit une pièce en trois actes: 'Li Mwért dè Hwèrçå' (1927), d'après la deuxième partie de son conte. Collection particulière (Photo Bibliothèque de l'Université de Liège).*

MOISSONNEUR AIGUISANT SA FAUX. *Eau-forte de* JOSEPH DELFOSSE *illustrant 'Fleûrs d'Osté' de* DJÔSEF MIGNOLET, *Liège, 1931. Collection particulière (Photo Francis Niffle, Liège).*

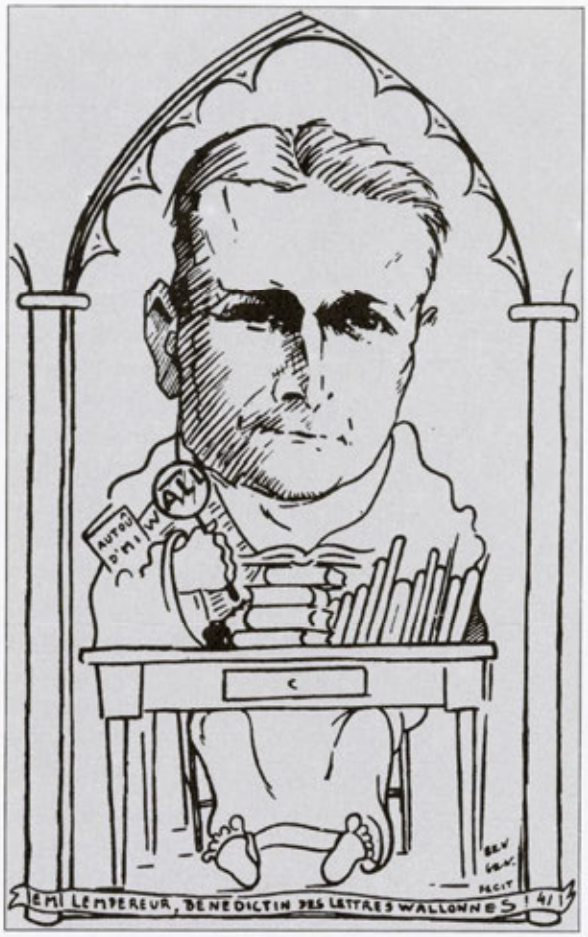
Launay ne fut plus grand et plus simple que dans ces dernières œuvres, amples, solennelles, dans lesquelles les images religieuses naissent naturellement: les fleurs sont des cierges allumés, Burnontige, un encensoir, le miel *(lâme)*, l'âme *(l'âme)* des fleurs, les abeilles des messagères du divin, le terroir, où Launay situe une émouvante Annonciation, le lieu même du sacré...Pouvait-on célébrer humble pays, humble métier, de façon plus grandiose et plus familière?

JOSEPH MIGNOLET (Liège 1893-1973) est un poète abondant, prolixe même, qu'il faut, pour goûter, prendre dans son flux. Son premier recueil important, *Fleûrs di prétimps*, est de 1927; il sera suivi, en 1931, de *Fleûrs d'osté*; les pièces qui devaient former le troisième volet, *Fleûrs d'årîre-såhon,* seront insérées, en 1939, avec un choix des poèmes précédents, dans *Lès treûs-adjes dèl vèye (Les trois âges de la vie)*. *Payîs d' Lîdje* est la dernière œuvre publiée (1943).

Entre-temps étaient parus les poèmes épiques — *Li tchant dèl Creû (Le chant de la croix,* 1932), *Li tchant di m' tére* (1935) — qui ne sont que l'amplification naturelle et logique des poèmes lyriques, le prolongement de la manière essentiellement narrative et descriptive du poète. Ces œuvres 'épiques', qui exploitent, l'une, la légende de l'arbre d'Adam devenu la croix du Christ, l'autre, l'épisode historique des 600 Franchimontois. Ici, le personnage légendaire de *Tchantchès*, solidement campé, représente l'âme éternelle de la Cité détruite. Deux des thèmes de prédilection de Mignolet se font jour dans ces œuvres et montrent son goût pour la légende et le symbole. La patrie, la religion, la famille: tels sont les pôles de cette poésie qui, en dépit d'évidentes faiblesses, ne manque pourtant pas de souffle. Leur influence fut considérable.

LE TOURNANT DES ANNÉES 30

Jusqu'en 1930, à l'exception du Nivellois Georges Willame et des Ardennais Henri Bra-



EMILE LEMPEREUR. *Evocation de* BEN GENAUX, 1941. *Liège, Société de Langue et de Littérature wallonnes (Photo Musée de la Vie Wallonne).*

gard et Marcel Launay (qui écrivent une variété du dialecte liégeois), les poètes les plus importants sont de Liège. La place manque pour évoquer ici les très nombreux auteurs de second plan, parmi lesquels beaucoup d'artisans probes, qui animèrent la vie littéraire des diverses régions. Moins marqués que les Liégeois par le style artiste, ils ont un ton bien personnel: farfelu (le Montois FOURMY), gaillard (de nombreux Hennuyers, comme GEORGES TONDEUR), bucolique (JOSEPH FAUCON), tendre (le Carolorégien HENRI VAN CUTSEM)...

A partir de 1930, la situation se renverse et c'est en dehors de Liège surtout que le renouveau, annoncé par Willame, Bragard et Claskin, se développe. JEAN DE LATHUY, auteur d'un curieux recueil, naïf et complexe à la fois, *Lès djârdéns sins vôyes* (*Les jardins sans voies*, 1930), est Brabançon, comme GEORGES ÉDOUARD, dont les longs poèmes *Nowé* (1933) et *Tour Sainte Djèdru* (1935) font penser à des images d'Épinal, comme FRANZ DEWANDELAER. GABRIELLE BERNARD est Namuroise, HENRI COLLETTE, Malmedien. ÉMILE LEMPEREUR est de Châtelet. En 1933, il publie un manifeste préconisant le renouvellement des sources d'inspiration de la poésie wallonne, réclamant plus d'ouverture à l'humain et à l'actuel, de quoi témoigne, dans son titre même, le recueil, resté unique, hélas! qui paraît l'année suivante: *Spites d'âmes: Visâdje 1934 (Éclats d'âmes: Visage 1934)*.

Les trois figures de proue de cette époque (Gabrielle Bernard, Henri Collette et Franz Dewandelaer), si différents qu'ils soient l'un de l'autre, s'apparentent par plusieurs traits: anticonformisme, sincérité intransigeante, haine de l'hypocrisie et de la bonne conscience bourgeoise, mais aussi goût de l'éloquence, de l'exagération, des images frappantes, voire du macabre, recours fréquent à la narration ou à la description...Post-romantiques ou symbolistes, marqués par Baudelaire et Verhaeren plus que par Hugo ou Lamartine, ils se détachent nettement, par la primauté accordée à l'émotion, des auteurs de la génération précédente, avec lesquels leur style et leur manière gardent cependant encore des attaches.

FRANZ DEWANDELAER (Nivelles 1909-Bruges 1952) a composé la plupart de ses poèmes entre 1930 et 1936, mais beaucoup n'ont été publiés que longtemps après. Son œuvre est une des plus fortes et des plus pathétiques de la poésie wallonne. Sa ville, son *pètit Nivèle* — expression à prendre dans les deux sens: exiguïté et affection —, lui dicte les pièces de *Bouquèt tout fét* (1re éd., 1933) et du *Moncha qui crèch* (*Le tas qui grandit*, 1re éd., 1948) et lui arrache des accents de tendresse. Nivelles la consolatrice auprès de qui il vient se ressaisir; il l'aime comme on aime un père, une mère, une femme, un enfant. L'enfance, son enfance, s'y trouve miraculeusement éternisée par le souvenir. Des vers comme *Quand m' Nivèle èst pus blanc què l' pus blanc dès bèdots — A mwins*

qu'o nè l' pèrdrout pou dè l' sav'néye qui chame... (Quand Nivelles est plus blanc que le plus blanc des moutons — A moins qu'on ne le prenne pour de la savonnée qui écume) sont d'une fraîcheur exceptionnelle dans une œuvre dès alors dominée par la violence et l'anathème... Le prix du bonheur, c'est l'inconscience — de l'enfant, ou des veaux qu'on mène à l'abattoir — ou la malhonnêteté, l'hypocrisie, l'égoïsme — des nantis, des croyants, qui, satisfaits de leur bonne conscience, s'arrangent pour oublier les injustices, le mal... Manichéiste, l'œuvre de Dewandelaer ignore les nuances — l'argent exclut l'amour, la foi ignore le doute — , elle clame sans se lasser, avec une exagération émouvante la misère des *spotchîs (écrasés)*, l'indifférence des *spotcheûs (écraseurs)*. Les apostrophes nombreuses, les répétitions, la violence et la trivialité voulue des images faites pour heurter: *L' rûwe a l'ér d'in pan d' lârd tout frumûjant d' moulons (La rue a l'air d'un morceau de lard tout fourmillant de vers...)* concourent à la mise en condition, et en cause, du lecteur, qui ne peut rester indifférent. Les grands poèmes reprennent les mêmes thèmes, en les rendant plus exemplaires. Les injustices sociales sont dénoncées dans *Èl bribeû (Le mendiant)* et dans *L'aveûle (L'aveugle)*, récits verhaereniens de la mort,

PAUL COLLET, *Nivelles. Une des illustrations du livre de Franz Dewandelaer, 'Bouquet-tout-fait'. Collection de la Société de Langue et de Littérature Wallonnes, Liège (Photo de l'Université de Liège).*

C'ÈSTEÛVE AYÎR ! *Bois d'*EUGÈNE GILLAIN *illustrant l'œuvre de* GABRIELLE BERNARD *éditée dans 'Les Cahiers Wallons'. Collection particulière (Photo de l'Université de Liège).*

dans la neige ou la pluie, de pauvres devant qui les portes des 'braves gens' se sont fermées *come in cu d'pouye — qui vît d' fé s'n-ieu (comme un cul de poule — qui vient de faire son œuf)*. *Èl fou* (*Le hêtre*) et *Èl Prijonî (Le prisonnier)* rappellent les préceptes évangéliques, fustigent ceux qui les bafouent, et invitent les petits à montrer que *c'èst ieûs' lès grands*. Cette révolte atteint son point culminant avec *L'ome qui brét* (*L'homme qui brait*, c'est-à-dire pleure et crie), dans lequel un homme qui vient de perdre sa femme met Dieu en accusation. Œuvre puissante, écorchée, qui fait transparaître l'amour en négatif, sous les cris de haine, et la grandeur de l'homme, les beautés du monde, sous leur apparente dérision.

GABRIELLE BERNARD (Moustier-sur-Sambre, 1893-1963) a trouvé, dans ses quatre longs poèmes en vers libres sur la vie des mineurs du siècle passé, le ton épique qui s'imposait. Mais peut-être est-ce dans ses œuvres précédentes que son apport a été le plus considérable: *Boles di savon* (1942) et *C'èsteûve ayîr (C'était hier)*,

(1re éd. partielle, 1932). Tout un village y revit, avec ses habitants campés au naturel, saisis dans des situations révélatrices. La sensibilité féminine, pour la première fois, s'y exprime, avec retenue et justesse, dans une langue qui réussit à transmettre, tout en les dépassant, les vibrations mêmes du parler oral et quotidien. Avec ce recueil pour la première fois, la femme entre vraiment dans la poésie wallonne.
En outre, sur le plan de la forme, *C'èsteûve ayîr* innove par l'utilisation fréquente du style oral: dans des poèmes-conversations, qui sonnent vrai, Gabrielle Bernard réussit à transmettre, tout en les dépassant, les vibrations mêmes du parler le plus quotidien. Émile Gilliard, qui écrit le même patois, et qui excelle à rendre le ton des commérages, se souviendra de la leçon, ainsi que plusieurs autres poètes de la génération suivante.

Henri Collette (Malmedy 1905) dans son œuvre unique, *Ploumes du co* (*Plumes de coq*, 1re éd. dans le *Bulletin de la Société de Langue et de Littérature wallonnes*, de 1929-1930, 2e éd. en volume, 1934) avait, un des premiers, dans la forme serrée et dense du sonnet, exprimé des sentiments exacerbés. Un des premiers aussi, il invente des images rares, très personnelles : *Â cî d'îvièr, lu ronde lune flote come on djène d'oû (Au ciel d'hiver, la lune ronde flotte comme un jaune d'œuf)*; *... mi-âme pinsive èt r'ployîe sor lèye-même, Come on deût d' want qu'on r'toûne, ruboute su d'vins â d'foûs* (*...mon âme pensive et repliée sur elle-même, — Comme le doigt d'un gant qu'on retourne, repousse son dedans au-dehors...)* L'influence de Baudelaire est ici très sensible: amour de la nuit, des chats, des Tropiques, romantisme macabre de la tombe profanée, religiosité, haine du bourgeois que l'on se plaît à choquer... Mais le besoin de vibrer avec tout ce qui bouge, la participation dionysiaque aux éléments naturels font penser au romantisme allemand. La poésie 'barbare' de Collette constitue un hymne à l'instinct vital, qui se situe en deçà de toute éthique, alors que les éclats, même les plus blasphématoires, d'un Dewandelaer sont essentiellement moraux.

CRÉPUSCULE À XHOFFRAY, par LAURENT HERVE (1883-1956). *Huile. Verviers, Musée Communal (Photo du Musée).*

LA GRANDE ÉPOQUE DE L'APRÈS-GUERRE

On peut dater de 1948 l'entrée en scène de la génération la plus riche de la poésie wallonne. Cette date, qui n'est qu'un repère commode, est celle de la publication d'un recueil collectif *Poèmes wallons 1948*, réunissant des œuvres de cinq poètes (Franz Dewandelaer, Willy Bal, Jean Guillaume, Albert Maquet, Louis Remacle) qui n'ont jamais songé à former d'école, mais qu'a réunis un même souci de qualité. Si c'est bien après la guerre que le mouvement s'affirma comme tel, certains auteurs s'étaient déjà révélés depuis longtemps (Franz Dewandelaer et Willy Bal, dont le premier recueil, *Oupias d'âvri (Bouquets d'avril)*, est de 1933), et d'autres, que l'on est tenté d'y adjoindre, ne se révéleront que beaucoup plus tard (tel Géo Libbrecht, dont l'œuvre picarde commence seulement en 1963). Comme par ailleurs, aucun programme ne définit un art poétique commun et que tous ces poètes sont extrêmement différents, les contours mêmes du mouvement restent flous. J'ai dit plus haut pourquoi je considérais

Dewandelaer, pourtant un des cinq auteurs des *Poèmes wallons 1948*, comme un des précurseurs immédiats de la nouvelle tendance plutôt que comme un de ses représentants; mais d'autres seront tentés de l'y assimiler, et en même temps Gabrielle Bernard et Henri Collette. Ce n'est pas la qualité de la langue et du style qui est ici en cause — tous ces auteurs en ont un égal souci —; ce n'est pas non plus, avant tout, le ton ni les thèmes. C'est plutôt l'approche qui s'est faite plus subjective, moins explicite. La démarche s'est soumise à une logique intérieure moins aisément discernable par le lecteur. Ce n'est plus Hugo, Leconte de Lisle, ni même Baudelaire ou Verhaeren que l'on cite comme référence pour situer grossièrement les poètes de la génération d'après-guerre, mais Jammes, Péguy, Supervielle, Max Jacob, Norge, Reverdy... Qu'on entende bien. Si certaines influences sont évidentes — et parfois revendiquées —, je veux dire que la manière, bien personnelle de ces nouveaux poètes est comparable, peut-être pour la première fois, à celle des poètes français de la même génération. Jusque-là, on avait le sentiment que la littérature wallonne, quelle que fût sa qualité, marquait un retard sur la littérature française d'un ou de plusieurs courants. Aujourd'hui, on a l'impression de se trouver devant deux lignées parallèles, contemporaines, entre lesquelles des échanges réciproques pourraient s'établir. Cette synchronisation a permis de mieux saisir l'individualité de chacune des deux littératures et de mettre l'accent sur les caractères les plus foncièrement originaux du dialecte.

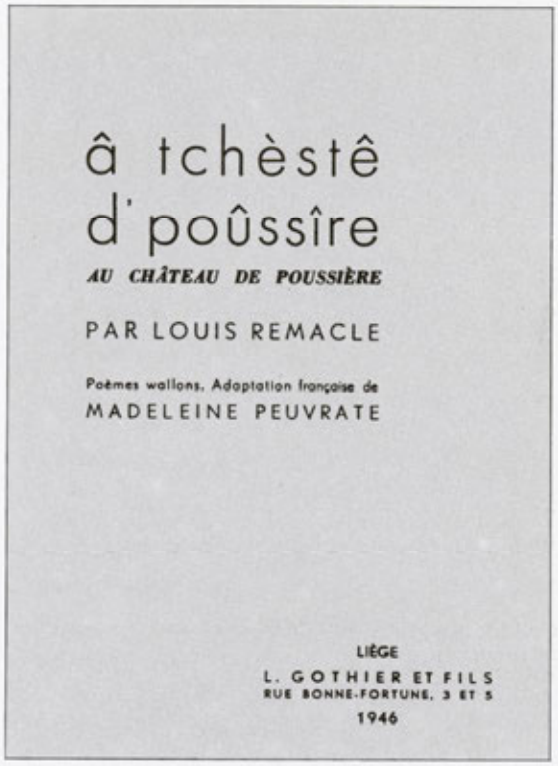
ILLUSTRATION DE STEPHEN HOLDA *pour le recueil de* WILLY BAL *et* MARC DE BURGES, *'Euwe dé pleufe, Eau de pluie, Rainwater', Marcinelle, 1976. Editions de l'Institut Européen Interuniversitaire de l'Action Sociale. Les poèmes de Willy Bal sont extraits de 'Poques èt Djârnons' (Ed. du Bourdon) et ceux de Marc de Burges de 'Tibigôti' (Ed. La Concorde). Traduction française par les auteurs, traduction anglaise par Émile Verbeek. L'œuvre est illustrée par des artistes de l'Entre-Sambre-et-Meuse, Stany et Stephen Holda. Collection Emile Lempereur (Photo Musée de la Vie Wallonne).*

Willy Bal (Jamioulx 1916) est, de ces novateurs, le premier dont on ait entendu la voix: *Oupias d'âvri* (extraits en 1933 et 1935), en une langue drue, aux rythmes musicaux, célébrait, sur un ton de solennité rustique, avec autant de ferveur que Launay, mais plus de naturel et moins d'exotisme, la campagne wallonne, ses gens et ses saints.
Cette poésie qui paraît si nouvelle est peut-être aussi celle qui plonge au plus profond, qui se préoccupe le plus de rejoindre les origines; elle s'affirme en s'enracinant, en prônant la continuité: *Djè vike avou lès vikants... Abateû d' vîs-ârbes, planteû d 'djon. nes ârbes (Je vis avec les vivants... Abatteur de vieux arbres, planteur de jeunes arbres)*. Cela respire la santé, le bonheur de vivre, l'optimisme. Au moral aussi, cela apporte une bouffée d'air pur.

La souffrance, la mort, le mal, pourtant, ne

sont pas ignorés, mais ils sont transcendés: un espoir se lève au-dessus du désespoir, le bien peut naître du mal, et le grain doit mourir pour germer. La longue méditation lyrique, inspirée en 1947 par l'enfer de la Lys, *Au soya dès leus (Au soleil des loups)*, débouche non sur le découragement ou sur la révolte, mais sur une exaltation émouvante de la vie, généreuse jusqu'à en mourir. La seule mort à craindre est celle de l'âme: elle a nom habitude, mesquinerie, tiédeur. Il arrive que les titres aient une logique. Ceux de Willy Bal, en tout cas, affirment toujours la certitude que la vie est la plus forte: *Au soya dès leus* ne désigne la nuit la plus affreuse que par le détour d'une expression imagée traditionnelle (*soya dès leus* est un nom plaisant de la lune) où le soleil est nommé. *Nos n' pièdrons nin* (*Nous ne perdrons pas*, 1948) affirme la conviction profonde que les paysans obstinés qui ont lutté pour arracher aux bois la terre 'grasse et douce' n'ont pas perdu, et que ceux qui les continuent ne perdront pas leur vie. *Poques èt djârnons* (1957), enfin, établit entre les plaies et les germes un rapport étroit, qu'on peut croire de causalité. Mais si les thèmes sont restés constants, la forme s'est constamment renouvelée: à la simplicité jammienne du début, à l'éloquence, déchirée dans *Soya dès leus*, apaisée dans *Nos n' pièdrons nin*, succède, à présent, le rythme bref et allègre des comptines et des refrains populaires. Poèmes de la maturité, dans lesquels la souffrance assumée a conduit à une sérénité supérieure qui retrouve d'instinct la voix du peuple ou de l'enfant. Le cri a fait place au chant. *Tchèrîye, — Dreut ou cron, — Tchèron, — Tchèrîye! — Ène sacwè t'aote? — Scorîye! — Tu n' sés pus ote? — Scafote! — Tchèrîye, — Tchèron! — C'èst co pus lon. — C'èst toudi quate pas pus lon. (Charrie, — Droit ou courbe, — Charretier, — Charrie! — Quelque chose t'arrête? — Fouette! — Tu ne peux plus avancer? — Démène-toi! — Charrie, — Charretier! — C'est encore plus loin. — C'est toujours quatre pas plus loin).*

Louis Remacle. Pour lui aussi, au fil des ans, sa poésie s'est dépouillée au point d'atteindre



PAGE DE TITRE DU PREMIER RECUEIL DE LOUIS REMACLE, *'Â Tchèstê d' poûssîre', Liège, 1946. Collection particulière (Photo Bibliothèque de l'Université de Liège).*

dans les dernières pièces, une sobriété implacable, une densité et une authenticité peu communes. Leur lecture procure cette impression de nécessité — que ces choses soient dites et comme elles l'ont été —, d'évidence, à quoi se reconnaît la littérature la mieux élaborée, celle qui se fait oublier. La qualité de l'observation, la justesse d'un vocabulaire volontairement quotidien et réduit, mais aussi les inflexions savantes d'une syntaxe qui se garde toujours de l'ampleur et de l'éclat, n'apparaissent qu'après coup comme les raisons du charme qui s'impose dès l'abord.

La constance de l'inspiration est frappante: le premier poème wallon (resté inédit) de l'auteur contient déjà tous les éléments qui, inlassablement nuancés, approfondis, donnent curieusement à cette poésie fondée sur la litote une puissance presque obsessionnelle.

Comme chez Willy Bal, mais dans un esprit tout opposé, les titres des recueils principaux de Louis Remacle situent bien le climat général de l'œuvre. *Â tchèstê d' poûssîre (Au château de poussière*, 1946), *Fagne* (1967), *Mwète-*

fontin.ne (*Morte-fontaine*, 1974) : ces endroits ruinés, désolés, taris dessinent une carte sentimentale autant que toponymique. Souvent, dans les poèmes eux-mêmes, les paysages et les sentiments sont étroitement unis, comme fusionnés: *èrî du m' bouneûr, èrî du m' payis (loin de mon bonheur, loin de mon pays); Lu clârté du m' djônèsse loume tot-avâ m' payis, bèle come â fond du m'coûr (La clarté de ma jeunesse éclaire tout mon pays, belle comme au fond de mon cœur); â rés'dès fènèsses èt â rés'du m' coûr (au ras des hautes herbes et au ras de mon cœur...)* À l'inverse de Willy Bal, dont la poésie optimiste se place sous le signe du soleil et de la permanence, Louis Remacle exprime une poésie saturnienne, vouée aux nuits, aux crépuscules, à la clarté douce, mystérieuse et comme intérieure, de la lune et des étoiles, sensible avant tout aux départs, aux séparations, aux passages, aux changements, à la mort... Le poète se redit sans cesse la précarité du bonheur — rarement pur lorsqu'il n'est pas souvenir ou projet — et de la vie humaine — à côté de la froide éternité du ciel ou de la mer. L'angoisse fondamentale de l'homme qui doit assumer sa condition seul, sans le secours d'une idée ou d'un dieu, et qui ne peut s'appuyer que sur la faiblesse de quelques êtres aussi démunis que lui, imprègne l'œuvre tout entière, même si, parfois, elle paraît faire trêve. Les poèmes les plus sombres sont, paradoxalement, les plus lumineux, ceux où la mort, sous les apparences de la beauté et de l'amour, multiplie les appels, les séductions pour entraîner l'homme dans un pays de blancheur ineffable. La mort effraye, ou tente, mais aussi il arrive qu'elle s'accepte avec simplicité, et parfois, le chant d'un merle ou l'odeur des lilas suffisent à imposer cette impression d'éternité terrestre qui, pour un moment, la vaincra. La solitude est surmontée dans le couple; et les seuls bonheurs auxquels on puisse prétendre ici-bas, c'est à l'amour qu'on les doit: toujours menacés, à refaire, ces bonheurs ne sont pas le bonheur, impossible, mais, par leur intensité, ce qui s'en approche le plus. Ils comblent, mais comme une grâce imméritée, et dont on se sent un peu coupable: *k'avins-n' fêt po-z-èsse si ureûs? — On-z-areût bin sogne d'i r'sondji (Qu'avions-nous fait pour être si heureux? — On aurait bien peur d'y repenser).*

CALLIGRAMME INÉDIT D'ALBERT MAQUET
illustrant un de ses poèmes de la série 'E mureû dès pâpîres', dans Djeû d'Apèles (Ougrée – Liège, 1945), Collection Albert Maquet (Photo Bibliothèque de l'Université de Liège).

ALBERT MAQUET (Liège 1922) paraît, lui, dominé par la hantise du dédoublement, de la dispersion. Dans *Djeû d'apèles* (*Jeux d'appeaux*, 1947), recueil expérimental, à côté de proses poétiques à la manière de Max Jacob ou du Norge des *Oignons*, par lesquelles l'auteur démontre les ressources et les possibilités du dialecte dans un domaine jusqu'alors inex-

ploré, une suite de poèmes en vers, *È mureû dès påpîres (Dans le miroir des paupières)*, aborde, avec une simplicité déroutante, les mystères quotidiens qui nous entourent. Dès ce moment, le problème de l'identité insaisissable s'installe dans l'œuvre pour ne plus la quitter: *Nolu n' pôrè måy comprinde — Si dj' so tot seû ou nos deûs (Nul ne pourra jamais comprendre — Si je suis seul ou si nous sommes deux); C'èst come si dj' m'avahe alouwé — Et qu' dji m' pâtreû è traze (C'est comme si je m'étais usé - Et que je me répartirais en treize...)* À la limite, on ne sait par quel tour d'escamotage, l'être disparaît progressivement, s'efface: *Èt cwand l' loumîre distinda — On vèya qu'i måkéve (Et quand la lumière s'éteignit — On s'aperçut qu'il manquait); Ni spale. Ni mins. Ni visèdje. — Mi coûr, èstez-v' là? (Ni épaule. Ni mains. Ni visage. — Mon cœur, êtes-vous là?)*

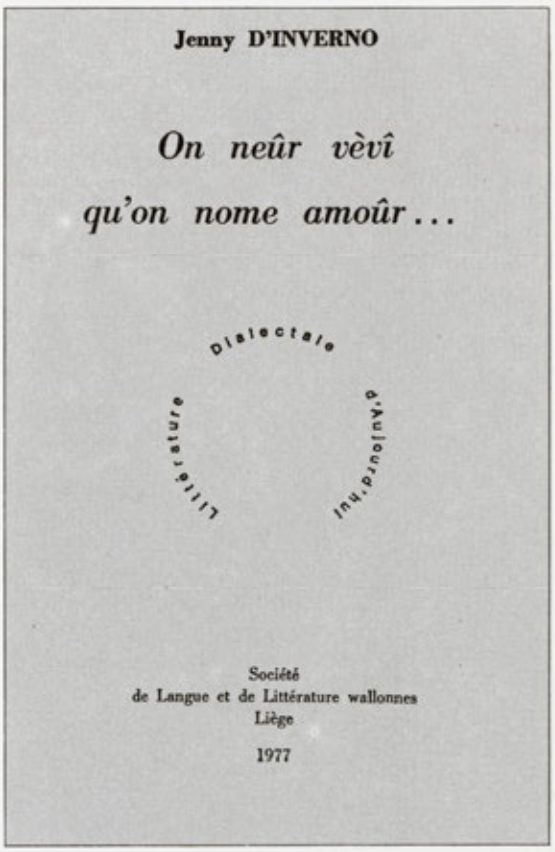
Par la suite, dans des poèmes qui, sans renoncer à dévoiler le fantastique ordinaire, sont d'accès plus direct et plus clair, Albert Maquet revient souvent à ce thème.

Les miroirs et les ombres portées, que l'auteur se plaît à évoquer, ne sont-ils pas, eux aussi, comme des représentations visuelles et concrètes du partage de l'être mental? Les questions qu'agite cette poésie sont philosophiques: comment, avec de telles incertitudes sur la nature de l'homme, ou plutôt une telle conviction de son instabilité, la vie aurait-elle un sens? La vie, c'est un songe — *Nos n'èstans nin minme sûrs qui nos vikans nosse vèye (Nous ne sommes même pas sûrs que nous vivons notre vie)*; une énigme: *C'èsteût co bin lès pon.nes di nos heûre chal so l' tére — Si d'pôy, âtoû d' nos-ôtes, on n' sét fé qu' dès mistéres (Il valait bien la peine de nous semer ici, sur la terre. Si c'est pour nouș perdre dans un réseau de mystères);* une absurdité: *Mins wice estans-gn asteûre...asteûre qui l' cîr èst vû èt noste èspwér vûdî? (Mais où sommes-nous maintenant... maintenant que le ciel est vide et notre espoir tari)*; *Lûre èl sipèheûr (Luire dans le noir*, 1954). Sombre, d'un pessimisme intellectuel, bien qu'elle n'ignore pas le pathétique des découragements et que, par ailleurs, il lui arrive de célébrer des moments privilégiés d'accord avec la nature ou avec des êtres, la poésie d'Albert Maquet débouche sur un stoïcisme existentialiste grave et désespéré, que traduit bien le dernier vers de *Lûre èl sipèheûr: Dji lû tot seû disconte li mwért (Je luis tout seul contre la mort)*.

Dans la région liégeoise, quelques auteurs sont venus très tôt renforcer le noyau primitif. Les plus importants sont Jenny D'Inverno, Léon Warnant, Marcel Hicter.

Chez JENNY D'INVERNO (Liège 1926), la mort est encore au centre du débat, et la difficulté d'être. Il faut attendre un recueil plus complet que celui paru en 1952 dans les *Cahiers wallons* pour parler de cette poétesse à la sensibilité à vif, chez qui on retrouve, en plus personnel et en plus violent, les exigences et les ardeurs de

PAGE DE TITRE DU DERNIER RECUEIL DE POÈMES DE JENNY D'INVERNO, *'On neûr vèvî qu'on nome amoûr', Liège, 1977. Collection particulière (Photo Bibliothèque de l'Université de Liège).*



LÉON WARNANT, *professeur à l'Université de Liège. Liège, 1975 (Photo Francis Niffle, Liège).*

Gabrielle Bernard. Sa poésie déchirée brûle des feux de la jeunesse qui réclame l'eau des orages, des puits, des espoirs. Elle hait les compromissions, hésite douloureusement sur la voie à suivre, requise, malgré elle, par un passé sans cesse rejeté, indécise sur un avenir que n'arrive pas à orienter le sentiment de la fragilité de la vie. L'intérêt dramatique vient de ce que tout, ici, reste en suspens. L'espoir *tripèle (trépigne)*, la joie *trèfèle* derrière le chant de la pluie d'un dimanche; l'âme s'en ira un jour au puits chercher le bonheur qui attend, *èt dreûte, èt fire, èle pwètrè s' djôye come on hårkê (et droite, et fière, elle portera sa joie comme un porte-seaux)*.

Mais les années passent. La vie change les eaux vives en *On neûr vèvî qu'on nome amoûr... (un noir vivier qu'on appelle amour)*. Un livre d'amour aux accents poignants jamais entendus encore en wallon, un hérissement de fer sur des eaux profondes qui fait penser au peintre Jean Ransy. Un grand art.

LÉON WARNANT (Oreye 1919), lui, est plutôt le poète des désillusions, des désenchantements et des difficultés de l'existence journalière. Les rêves, les espoirs, les projets prennent leur envol, mais la réalité toute puissante s'arrange pour les rabattre à terre. Dans les deux recueils — *Blames èt foumîres* (*Flammes et fumées*, 1953), *Lès-an.nêyes èt lès vôyes (Les années et les chemins*, 1955) — reparaît comme un leitmotiv, sous des formes très diverses, ce thème de l'imperfection de l'homme dont les désirs vont toujours au-delà de ce que la vie peut lui accorder. L'insatisfaction de n'être que ce qu'on est, ici, maintenant — un homme — conduit souvent à la dérision: l'ambition, l'orgueil, le progrès ne sont que vanités. L'amour même, avec un cynisme amer, est parfois cruellement démystifié. Le style, très oral et très direct, de ces poèmes, qui sont souvent des monologues intérieurs, évitant le prestige des images rares ou des élans lyriques, doit à sa simplicité et à son authenticité la meilleure part de ses effets.

MARCEL HICTER (Haneffe 1918), latiniste de formation, débuta par des traductions et des adaptations de poètes antiques *Awè, vî fré... (Oui, vieux frère...*, 1939); première partie de *Gentils gallans de France*, 1956). Virgile, Horace trouvaient, transposés dans son patois hesbignon, une fraîcheur nouvelle: *Rapoulez vos bèdots, poyète! — Li tchaleûr fêt toûrner l' lècê. — Nos hètch'rin's al vûde so leûs tètes — Sins poleûr ècrâhî nos vês. (Rassemblez vos moutons, poulette! — La chaleur fait tourner le lait. — Nous tirerions sur leurs trayons — Sans pouvoir engraisser nos veaux)*. La conscience que le patois était particulièrement indiqué, par sa nature, pour revivifier les thèmes fondamentaux de la civilisation paysanne, avait poussé nombre d'auteurs wallons à des essais de ce genre: rappelons les adaptations par l'abbé LAMBERT-JOSEPH COURTOIS de Perwez (1854-1915) de poèmes de Virgile, de *Philémon et Baucis* d'Ovide, celles par HENRI SIMON de cinq poèmes d'Horace, d'autres encore par ARTHUR XHIGNESSE, EDGARD RENARD...

Mais si Marcel Hicter s'insère dans le courant nouveau, c'est par les pièces qui forment la deuxième partie de *Gentils Gallans de France*, pièces postérieures à la guerre de 1940 et qui abordent de façon personnelle, toujours dans une langue drue, des sujets plus actuels et plus brûlants: la guerre, la mort, la souffrance des hommes...

D'autre part, tout récemment (1973), Marcel Hicter a innové en commentant par des textes wallons classiques certaines compositions abstraites du graveur liégeois Marc Laffineur *Cous d'âbes (Souches)*.

JEAN GUILLAUME (Fosses 1918) est le chef de file de l'école namuroise et son influence a été telle qu'ici vraiment, et ici seulement, on peut parler d'école.

Dans son premier recueil, *Djusqu'au solia* (*Jusqu'au soleil*, 1947), le poète se cherche encore à travers des influences diverses. Le souci de partir des réalités les plus concrètes, mais aussi la faculté de les transfigurer, la sobriété dans le choix des détails et des mots, la densité, déjà, sont présentes dans ce premier volume. Déjà aussi, le poète a choisi ses couleurs de prédilection, couleurs mariales: le bleu et le blanc. Le blanc, surtout: blanc de la neige, des draps, des murs aveuglants sous la lumière de l'été, de la pureté de l'âme, de la mort aussi, et de la beauté indicible du Royaume... Nous, lecteurs, pensons aussi à la blancheur de la page vierge à laquelle tend cette poésie que le silence attire comme une plénitude: *Dji n' tchanterè nin, — Mins dji djondrè mès mwins (Je ne chanterai pas, — Mais je joindrai mes mains)*. Autobiographique toujours, mais avec une extrême réserve, et de la part la plus profonde de l'être, *Djusqu'au solia* dessine l'itinéraire mental et spirituel qui conduit le poète, ébranlé par la mort d'une mère trop tôt partie jusqu'à un Dieu maternel sur le giron duquel il fait bon se serrer.

LA FERME NATALE DU POÈTE WALLON JEAN GUILLAUME, *'avou sès gurgnis d'zos l'banêre'. Vers 1900. Collection de famille (Photo T. Pochot, Fosses reproduite par Francis Niffle, Liège).*

GEORGES SMAL, 'A L'TACH'LÈTE' *Expression du jeu de balle, qu'on peut rendre par 'à la volée'. Collection particulière (Photo Francis Niffle, Liège).*

Dans *Inte li vièspréye èt l' gnût* (*Entre la vêprée et la nuit*), texte paru dans *Poèmes wallons 1948*, toutes les influences ont disparu, le ton s'est affirmé, la voix s'est posée. Ces courts poèmes, si simples d'allure, si concrets, sont extrêmement allusifs — un peu comme ceux de Reverdy —, attentifs à décrire des silences, des absences. Période de transition: le poète a fait abandon de son cœur d'enfant, mais il éprouve encore une douceur amère à retrouver les douleurs du passé. Avec *Grègnes d'awous!* (1949), l'acceptation, la sérénité, le bonheur s'installent dans une poésie jusque-là déchirée. Plénitude du cœur, à laquelle correspondent — le titre ne pouvait être mieux choisi — l'abondance des récoltes dans les granges, la lourdeur des gerbes dans les grands chars, la durée des journées débordantes de travaux. Le paradis, c'est déjà sur terre qu'il commence: *Dji n' dimande pus qu' vos v'noche tot timpe —, Pusqui dj' vos-a (Je ne demande plus que vous veniez très tôt — Puisque je vous ai)*; à quoi font écho les deux derniers vers d'*Aurzîye*: *Nos-avans strumé l' paradis — An rabatant nosse prumêre roûye (Nous avons étrenné le paradis — En rabattant notre premier sillon)*. La trajectoire est belle qui nous conduit du soleil aux granges pleines de récoltes et enfin à l'argile élémentaire. Nulle part, l'œuvre n'est plus riche qu'au terme de ses abandons successifs, de son effort d'ascétisme, dans ce recueil de 1951: *Aurzîye*. Après le livre des 'fièvres d'enfant' et celui des images d'une enfance revécue, dans lesquels le poète se redisait des émotions ou des tableaux familiers, les poèmes d'*Aurzîye* ont une fonction heuristique, révélatrice: ce sont les faces inconnues des êtres, des choses, de la vie, qu'ils ont pour tâche de dévoiler, d'éclaircir, et le créateur, semblable au potier cherchant 'dans la pâte une forme qu'il ne saurait dire', attend de son œuvre la réponse. L'œuvre, ici, part de l'auteur mais surtout elle y renvoie, elle le modèle autant qu'elle est modelée par lui. La poésie, sans perdre ses qualités formelles, devient alors, avant tout, une éthique, une règle de vie.

Dans le sillage de Jean Guillaume, GEORGES SMAL (Houyet 1928), avec une aisance souveraine, évoque un monde à la fois banal et mystérieux, que parcourent d'incessants appels d'un au-delà. Les choses sont saisies du premier coup d'œil dans leur épaisseur, dans leur ambivalence; et peut-être ce qui déroute le plus, quand on aborde cette œuvre, est-ce sa transparence. Les vers coulent sans effort, frais et lumineux, comme une source dont les eaux se sont purifiées au cours de leur long cheminement souterrain. Aucune trace du travail intérieur ne subsiste; la réussite apparaît chaque fois comme un don miraculeux du hasard. L'originalité des images, des points de vue, se dissimule sous une forme aussi naturelle que possible, et la gravité du propos est souvent atténuée par la légèreté du ton. De *Vint d' chwache* (1953) à *A l' tach'lète* (1956) et à *Cayôs d'êwe* (1973), la simplicité et le dépouillement ne font que s'accentuer. Les poèmes du dernier recueil sont, comme les galets du titre, aussi lisses et aussi lourds.

Émile Gilliard (Malonne 1928; écrit dans le dialecte de Moustier-sur-Sambre) a été marqué, lui aussi, par l'influence de Jean Guillaume. Son œuvre, pourtant, est aux antipodes de l'hermétisme et séduit d'abord par son tour direct. L'auteur se présente comme un poète de la communication immédiate et de la communion. Découragement devant les injustices, révolte devant le règne de l'argent, exaltation d'une vie plus noble: du premier recueil, *Chîmagrawes* (*Simagrées*, 1955) au dernier, *Li Dêrène saison* (*La dernière saison*, 1976), ces thèmes reviennent incessamment, mais c'est dans *Pâtêrs po tote one sôte di djins* (*Paters pour une sorte de gens*, 1961) qu'ils éclatent avec le plus de violence. La société qui nous y est dépeinte, où les pauvres sont réduits à l'état de bêtes, où les riches sont des *tchéns r'noûris (des chiens gavés)*, n'a plus rien d'humain. Tout autant qu'à la générosité des élans sociaux, on est sensible chez Gilliard à la complexité du portrait de l'homme ordinaire, avec ses hésitations, ses doutes, ses défaites. Toujours le conflit entre l'*à quoi bon* et le *malgré tout* est présent dans cette œuvre qui, dominée par le sentiment de l'imperfection, élève à l'effort une statue qui est aussi celle de la fatigue.

LA POÉSIE PICARDE

Elle devait, à son tour, par la grâce de Géo Libbrecht (Tournai 1891-1976), se hisser d'un seul coup, au niveau le plus élevé. De 1963 à 1970, ce poète, dont l'œuvre française était abondante et célèbre, décidait de rendre à Tournai *ç' qui appartient à Tournai* et il publiait cinq plaquettes de vers picards: *M'n accordêieon*, *Les clèokes*, *A l' bukète*, *Tour d'Èleuthère*, *L'z-imaches*. Il a la beauté parfaite du cercle, cet itinéraire qui, après avoir mené l'homme aux antipodes, et le poète sur des voies royales, le ramène à la ville natale et le pousse à cheminer par les sentiers modestes de la poésie patoise. Mais le plus remarquable est que, dans ce retour aux sources, le cœur aussi ait retrouvé d'instinct la pureté et l'allégresse de l'enfance. Le poète ne déclare-t-il pas que 'la jeunesse vient avec l'âge'? Jamais il n'a été plus jeune que dans ces œuvres de la fin de sa vie, qui restituent, dans une langue qu'on dirait vierge, la fraîcheur des premiers jours du monde, une vie toute neuve d'avoir été décantée par la mémoire, 'un matin bleu comme une prière sentant bon l'avoine et le froment'.

On n'a qu'in parlache — Ch'ést l' ceu de s' vilache; — L'kiou ch't-in kiou — l' riou in riou (On n'a qu'un parler — C'est celui de son village. — Le coq c'est un coq, — le ruisseau un ruisseau).

Cette voix '*qui parle in tournizin*' remonte à la

JOSEPH GILAIN. TOURNAI. *Bois. Conçue pour une autre occasion que celle d'évoquer Géo Libbrecht (c'est une couverture des 'Cahiers Wallons'), l'œuvre et le 'cri' illustrent on ne peut mieux l'attachement viscéral de Libbrecht pour sa ville natale. Collection particulière (Photo Bibliothèque de l'Université de Liège).*

surface et, d'emblée, se distingue en tous points de la voix française. Alors que dans sa langue universelle, Libbrecht explorait les tréfonds les plus personnels de son être, dans sa langue régionale, il transmet les modes de pensée partagés par une communauté: ce qu'on peut appeler une philosophie populaire. Libbrecht pense et sent patois autant qu'il le parle. Le ton a tous les caractères de l'oral, il est simple, familier; la langue est pleine de sève; et les expressions imagées l'émaillent constamment de leur pittoresque: *Les cras mouchéons cha n' vol po léon (Les oiseaux gras ça ne vole pas loin); On chique èl pain par morcyeaus. — Pou bware i n' féaut pos d' coutyéau (On mange le pain par morceaux. — Pour boire il ne faut pas de couteau)*... Le tour sentencieux, l'amour du concret, le goût de la narration, une certaine gouaille (qui est bien picarde), tout cela est du peuple, au meilleur sens du terme. Et quant à l'esprit, c'est celui de la sagesse des nations, pour la morale, de la 'bonne franquette' pour l'apparence: *Vife èl Peupe, vife èl raca. — L' vré Tournizyin i ést là.* Nulle part, le chauvinisme bon enfant n'a été rendu avec tant de vérité et si peu d'emphase. Tournai, c'est le berceau de la France, le centre du monde. De là, une magnifique désinvolture. L'aristocratie du peuple, satisfait de son état, repose sur une sagesse de bon sens qui peut paraître de courte vue, mais que des siècles d'expérience ont façonnée: les vraies richesses sont intérieures; il faut de tout pour faire un monde; chaque jour est un jour nouveau *(Bonjour à tèrtous'ét à mi! — Comint ç' qu'i va l' méonte aujourd'wi?*; tout mal a son bien *(d'Artagnan i-a conu l'èskite, — més cha l'fézéot batlyer pus vite);* la vie est ce qu'il y a de meilleur *(Bat'mints du cœur, ch'ést tout cha qu'on a d'béon)*; ce qu'on ne peut changer, il faut le supporter... Ainsi, la mort est une nécessité universelle; le poète l'accepte sans révolte et la ressent non comme une fin ou une déchéance, mais comme un départ et un accomplissement. La mort repose des fatigues de la vie, elle redresse le bossu, elle est le seuil de l'éternité: *Adieu mes artieaux usés, — L'Tierr'-purgatoire et tout l'race: j' vas chez les ressuscités; je n' sus pus foqu'que l' durée — sans hier et sans lind'main*... Poésie de vivant, et qui trouve aussi bien dans l'évocation d'aventures gauloises ou scatologiques que dans celle des sentiments les plus frais, matière à restituer, avec un constant bonheur, l'émerveillement quotidien du miracle d'exister.

REPENTIRS...

L'éclat des quelques auteurs qui, après la guerre, ont transformé profondément la poésie wallonne nous contraint dans ce rapide panorama, à laisser dans l'ombre bien des réussites partielles ou moins éclatantes. Epinglons cependant quelques noms: pour le Pays de Liège, ROBERT GRAFÉ, dont l'œuvre, très achevée, n'est pas abondante, JEAN RATHMÈS, JEANNE HOUBART; pour le Pays de Charleroi et le Centre, CHARLES GEERTS, LOUIS-HENRI LECOMTE, JOSEPH CHARLES, RENÉ PAINBLANC, beaucoup d'autres dont l'inspiration quotidienne retient par la justesse plus que par l'envol.

Le pays gaumais, resté longtemps en dehors du mouvement littéraire, commence à s'y insérer grâce à FERNAND BONNEAU (Prouvy-Jamoigne 1885-Bruxelles 1962), et surtout à ALBERT YANDE (Villers-sur Semois 1909), auteur d'un poème épique consacré au malicieux *Djan d' Mâdy* et de trois recueils de vers *(Pa t-t' avau lès autes côeps (A travers le passé,* 1954); *Lès paumes su lès éteûles (Les épis sur les éteules,* 1961); *Bokèt d' fènasses (Bouquet de graminées,* 1965) célébrant, dans une langue toute fraîche, en des vers bien frappés, les beautés du pays natal, les vertus des traditions familiales et religieuses.

PROMESSES

Aux alentours de 1960, alors que la génération précédente continue à enrichir la poésie wallonne de ses plus beaux fleurons, une nouvelle

génération entre en scène, qu'il est trop tôt pour juger.

S'ils ont pu profiter des expériences et de l'exemple de leurs aînés, ces jeunes poètes sont aussi handicapés par la forte et rapide régression du patois, et par la disparition du mode de vie auquel il était adapté. Faire de l'archéologie et se couper du réel ou bien miser sur l'actuel au mépris du génie propre du dialecte: pour la première fois, ce dilemme se pose avec une particulière acuité.

Certains auteurs n'ont pas résisté à la tentation de se créer une langue composite, totalement dépourvue d'authenticité. Des modèles littéraires nouveaux ont, en outre, contribué à répandre des modes d'écriture — style substantif, jeux de mots, images — qui, mal assimilés, n'aboutissent le plus souvent qu'au clinquant, à l'artificiel. Sous les apparences du modernisme, les métaphores en série renouent avec le maniérisme impersonnel du début du siècle, débordant de roses, de lys, de papillons. Phénomène nouveau, ce n'est plus Liège seule qui est touchée, mais aussi des régions dont l'idéal traditionnel était un réalisme, voire un naturalisme, court mais vrai.

Tous, heureusement, ne succombent pas à la voix des sirènes. Plusieurs noms dès à présent, se détachent comme les espoirs de la relève attendue: le Liégeois JEAN-DENYS BOUSSART, désinvolte et pudique, amoureux de l'ordre et de l'aventure; VICTOR GEORGES, que les qualités de ses deux recueils (*Adiu c'pagnon*, 1963 et *Gris pwin*, 1965) — naturel du ton, sens de l'ellipse, de l'abord indirect, unité et profondeur de l'inspiration — mettraient au tout premier rang si elles n'avouaient trop nettement ce qu'elles doivent à Jean Guillaume; CHARLY DODET (de Bonsin: *Brouheûr*, 1976); les Namurois LUCIEN SOMME et JOSÉE SPINOSA-MATHOT; les Brabançons JULES FLABAT et JEAN-PIERRE SURKOL; le Hennuyer MARC DE BURGES...

Dans toutes les régions wallonnes, une jeune génération est à l'œuvre, bien décidée, malgré les difficultés, à prolonger l'œuvre de ses aînés, refusant que leur chant admirable, miracle unique dans tout le domaine d'oïl, soit, comme celui du cygne, le chant suprême.

Jean LECHANTEUR

NOTE ADDITIONNELLE

En art, ce sont les exceptions qui comptent. Les œuvres des poètes à la lecture desquelles vise à inciter le panorama esquissé ci-dessus valent, on l'aura compris, malgré les essais de classification, par leur individualisme et par leur caractère d'exception. Exceptionnelles, elles le sont, non pas, comme certains ont voulu le faire croire, parce que, savantes, elles s'opposeraient à des œuvres vraiment populaires, mais parce que, achevées, elles tranchent sur un fond plus terne. Elles sont représentatives dans le sens qu'elles sont, à mes yeux, celles qui représentent le mieux, sous le meilleur jour.

Une part de subjectivité entre dans toute appréciation esthétique: quand on parle d'œuvres de choix, cela dit bien ce que cela veut dire. Les réussites ne sont pas mesurables comme les succès, et il est plus délicat d'élire que de dénombrer. Les critères objectifs d'une approche sociologique ne nous aident en rien à reconnaître nos affinités électives; ils ne peuvent déclencher en nous ce courant mystérieux qui nous ébranle lorsque nous avons l'impression de nous trouver en face de la beauté. Ils sont impuissants, donc, malgré leur avantage apparent sur les critères du goût personnel, à nous révéler ce qui seul nous importe en poésie: la poésie.

On regrette pourtant de n'avoir pu, faute de place et de temps, esquisser, à partir de ce point de vue, un tableau des faits parallèle au tableau des valeurs. Il aurait montré sans aucun doute combien peu l'image qui nous paraît représentative de la poésie d'une époque se reflète dans le miroir de la société. Des centaines de noms devraient être recensés si l'on ne visait qu'à établir la liste de tous ceux qui, dans presque toutes les régions du pays, ont composé *paskèyes* et poèmes. Les anthologies régionales citées dans la bibliographie donnent une bonne idée de l'abondance d'une production qui n'a jamais été vraiment chiffrée. Le *Livre d'or* de l'Association royale des auteurs dramatiques, chansonniers et compositeurs wallons de Belgique, publié en 1936 par Charles Steenebruggen, comptait déjà près de 250 noms, et, limité aux membres de l'association, il était loin de relever tous les auteurs. Comme fait social, le phénomène, manifestement, est important et mérite considération. Il faudra l'étudier avec soin, pour son intérêt évident, mais aussi pour la sympathie qu'il éveille. Que tant de commerçants, d'artisans, d'employés, au retour du bureau, du magasin, de la mine ou de la forge, se mettent à chercher l'oubli des contingences et peut-être une forme de dépassement d'eux-mêmes en taquinant la muse plutôt que par des passe-temps plus vulgaires, a de quoi surprendre et forcer l'admiration, même si le résultat est souvent médiocre, informe, conventionnel ou si, au mieux, il atteint son objectif modeste.

Ces poètes, on les appellerait poètes du dimanche, par allusion à leurs conditions de travail, si tous, chez nous, ne l'étaient, sacrifiant à leur démon les heures de loisir; naïfs, en pensant à la technique, si l'espèce, curieusement, n'en

HENRI PÉTREZ, *Fôves du Baron d'Fleuru (1938) illustrées par* ÉLISABETH IVANOVSKY. *Collection particulière (Photo Bibliothèque de l'Université de Liège).*

était presque inexistante. La plupart se contentent, en effet, d'imiter, tant pour les thèmes que pour le style, des modèles consacrés par la tradition, sans chercher à se forger, seuls, avec insistance, et non sans des maladresses, mais personnelles, et qui deviennent bientôt leur griffe, la forme qui vise moins à transmettre un sujet qu'une vision des choses. On rendra donc un hommage collectif à tous ces auteurs de second plan, anonymes et indistincts, pour la beauté de leur geste plus que pour la qualité de leurs vers.

Pourtant, entre ceux, évoqués dans l'article, dont l'œuvre forte peut être jugée avec rigueur, et ne voit pas sa portée limitée par des considérations de temps, de lieu ou de public, et ceux pour qui l'écriture est un exercice de perfectionnement ou d'amusement personnel et n'appelle la lecture que pour des considérations extrinsèques (sociales, philologiques), il est une frange de poètes mineurs qui mériteraient mention si l'on cherchait à établir un palmarès. Citons, à titre d'exemples, sans viser le moins du monde à l'exhaustivité: les Liégeois AMAND GÉRADIN *(Prumîre fornêye,* 1930); *Tote miâme,* 1932; *Notre-Dame di Baneûs,* 1942), JEAN LEJEUNE-LAMOUREUX *(L'Aous',* 1910), JEAN DESSARD *(D'ine cohe so l'ôte D'une branche à l'autre,* 1939). LOUIS LAGAUCHE, même, pour certaines pièces dans lesquelles, renonçant à faire des grâces, il donne libre cours à la verdeur qui lui était naturelle, THÉO BEAUDUIN, pour son recueil posthume *Vîs djeûs (Vieux jeux,* 1937); les Namurois LUCIEN et PAUL MARÉCHAL et surtout EDMOND WARTIQUE, auteur de poèmes de captivité (*Lès crwès dins lès brouwîres,* 1931) et de pièces intimistes sur la famille (*Tote ène vîye,* 1941); le Nivellois PAUL MOREAU (*Fleûrs d'al vièspréye*); à Charleroi, le tendre et modeste HENRI VAN CUTSEM *(Tchabaréyes, Jonquilles,* 1936) dont le rôle d'animateur régional fut si important pendant plus d'un quart de siècle; dans le Centre, FLORIBERT DEPRÊTRE (1871-1960), dont les vers furent rassemblés en 1973 sous le titre *In batant l' sèmèle,* CAMILLE DULAIT, le truculent GEORGES TONDEUR (*Et mes petits-enfants ne me comprendront plus),* les Montois GASTON TALAUPE, dont les croquis (à la manière des 'tableaux de rue' de Vrindts) et les chansons parurent en 1929 sous le titre *Viérs élé moulons à queue,* MYEN VANOLANDE, FOURMY, FERNAND VERQUIN; le Tournaisien ADOLPHE PRAYEZ *(A. del Pecquewise)*..Certaines de leurs œuvres ont des charmes discrets ou des attraits débonnaires qui viennent de leur adéquation à un projet limité ou de leur conformité à l'esprit d'un terroir.

Mais il faudrait en citer trop, et encore ces chansonniers du début du siècle – DOMINIQUE BEAUFORT, THÉOPHILE BOVY, l'auteur du *Tchant dès Walons,* JEAN BURY, CONSTANT DEHOUSSE, JOSEPH DUYSENX, LÉON PIRSOUL..., dont la vogue fut grande et qui doivent se juger à une autre aune que les poètes, et surtout, près de nous, toute une pléiade en pleine activité. Le phénomène de la chanson, les succès des 'Caveaux', depuis le XIX^{e} siècle, ont toujours été marquants en Wallonie.

Mais le sentiment personnel joue plus que jamais quand il s'agit de sacrer les petits maîtres ou de consacrer les muses cantonales et villageoises. Tel n'est rien de ce côté de la rivière qui, de l'autre côté, est roi. Que chacun découvre les royautés qu'il est disposé à se reconnaître. J.L.

UN GENRE ANNEXE: LA FABLE

La fable se situe en marge de la poésie lyrique, et elle demanderait de longs développements particuliers. Bon support de l'esprit populaire, elle a été très tôt adoptée par de nombreux auteurs wallons, qui se sont mis, tout naturellement à l'école du maître La Fontaine. L'abbé CHARLES LETELLIER, l'abbé DUVIVIER, CHARLES WÉROTTE, FRANÇOIS BAILLEUX et JOSEPH DEHIN, JOSEPH LAMAYE, HORACE PIÉRARD...: le XIX^{e} siècle est la grande époque du genre. La vague se prolonge sur les premières années du XX^{e} siècle, grâce, notamment, aux adaptations en patois de Beauraing par le docteur VERMER (1905), à celles en patois de Verviers et de Namur par GEORGES GLESNER et AUGUSTE LURQUIN (1908)...

DIEUDONNÉ SALME, VUE DU HAMEAU DE PONTISSE *(Herstal). Illustration du recueil de Jean Dessard, D'ine cohe so l'aute, Liège, 1939.*

Puis, pendant longtemps, si les essais occasionnels restent fréquents et si beaucoup de poètes, partout, prennent plaisir à rendre un hommage furtif au Bonhomme, la traduction de ses fables connaît une certaine désuétude.

Il faut attendre le milieu du siècle présent pour voir paraître à nouveau un ensemble important de fables imitées de La Fontaine. JOSEPH HOUZIAUX publie en 1948 *On d'méye-cint d' fauves da La Fontin.ne* qu'il complète en 1954 par *On quautron di novèlès fauves:* en tout, donc, 75 fables (dont quelques-unes de Florian) 'tournées en patois de Celles', amusantes, ne manquant ni d'aisance ni d'humour ni de qualités d'observation, mais beaucoup moins fidèles que celles du siècle passé à la lettre du modèle. Houziaux se plaît, en effet, à multiplier les détails qui actualisent et situent dans sa région la scène et les personnages: de là, une certaine saveur nouvelle, quelquefois, mais aussi une réduction de la portée et du ton. Le Liégeois JOSEPH HANOT, en 1960, n'arrive pas, avec un recueil de 22 fables, à redorer le genre.

La veine trop et trop bien exploitée est sans doute tarie. Quant aux imitations d'autres fabulistes que La Fontaine—Phèdre, Fénelon, Florian, Furetière, voire Krilov ou Trilussa—, elles n'ont constitué qu'un pis-aller.

La fable, pourtant, n'est pas morte, mais les tentatives les plus intéressantes du XX^{e} siècle se situent à un autre niveau que celui de la traduction ou de l'adaptation. Conscients qu'on ne pouvait sans cesse refaire ce qui avait déjà été fait, et qu'il était impossible de surpasser les maîtres du siècle dernier, les fabulistes d'aujourd'hui se sont résolument lancés dans la création. En France aussi, le genre connut tout près de nous des sursauts qui prouvaient qu'il gardait des ressources: après les essais fantaisistes de Franc-Nohain — dont on trouve un peu l'équivalent chez BEN GENAUX (*Vint-sèt' au quautron*, 1941) —, Anouilh et Bacri ont utilisé la fable comme une arme politique. Rien de tel en Wallonie, où l'invention reste presque toujours au service de moralités générales et traditionnelles. Mais la nouveauté des récits apporte un certain piment d'inattendu à un genre qui risquait la sclérose. Sans prétendre aucunement égaler les chefs-d'œuvre que leurs devanciers avaient traduits, plusieurs auteurs, principalement du Hainaut, ont réussi à leur donner un prolongement amusant. Ce sont GEORGES FAY (*Trêze al douzène*, 1938), BEN GENAUX, déjà cité, ARTHUR BALLE (*Saquants fauves... èt deüs-trwès bièstrîyes*, 1943) et surtout HENRI PETREZ dont l'œuvre est essentiellement celle d'un fabuliste (quatre recueils de *Fôves du baron d' Fleûru*, 1928, 1938, 1950, 1957) et encore LÉON MAHY, de Charleroi, ERNEST HAUCOTTE, de Fayt-lez-Manage... Les fables de la nouvelle manière, jouant sur un autre clavier que les fables classiques, auxquelles elles se réfèrent sur un mode qui est très voisin du pastiche, misent avant tout sur le comique des situations, le pittoresque des détails tirés de la vie actuelle et du décor local, et sur le charme narratif... Elles tendent souvent vers le conte ou vers la parodie. Leurs qualités sont celles, limitées, mais bien réelles, que l'on trouve chez beaucoup de poètes du pays hennuyer: de la verve, et un ton juste adapté à un propos mineur.

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

1. Ouvrages généraux:

R. LEJEUNE, *Histoire sommaire de la littérature wallonne*, Office de Publicité, Bruxelles, 1942, pp. 78 et suiv.; M. PIRON, *Les Lettres wallonnes contemporaines*, Éd. Casterman, Tournai, 1944, pp. 22-118; *Évolution de la littérature wallonne*, dans *Grande encyclopédie de la Belgique et du Congo*, t. II, Bruxelles, 1952, pp. 533-542; *Lettres françaises et lettres dialectales de Wallonie*, dans *Histoire illustrée des lettres françaises de Belgique*, La Renaissance du Livre, Bruxelles, 1958, pp. 639-640; *Les littératures dialectales du domaine d'oïl*, dans *Encyclopédie de la Pléiade, Histoire des littératures*, t. III, 1958, pp. 1457-1459; *Poètes wallons d'aujourd'hui*, anthologie avec introduction, Éd. Gallimard, Paris, 1961, 176 pp.; A. MAQUET, *La littérature dialectale de Wallonie de 1960 à 1970*, dans *La Vie Wallonne*, t. XLIV, 1970, pp. 297-313.

2. Anthologies (et études) régionales:

J. FELLER et J. WISIMUS, *Anthologie des poètes wallons verviétois*, Verviers, 1928, 624 pp.; J. GOFFINET, *Géographie littéraire du Luxembourg*, Éd. L'Horizon nouveau, Liège, pp. 207-214; L. et P.M MARÉCHAL, *Anthologie des poètes wallons namurois*, Namur, 1930, 268 pp.; F. ROUSSEAU, *Propos d'un archiviste sur l'histoire de la littérature dialectale à Namur*, dans *Les cahiers wallons*, Namur, 1965, pp. 63 et suiv.; J. FOREST, *La littérature dialectale wallonne. Brabant wallon*, Éd. Labor, Bruxelles, 1944, 104 pp.; J. COPPENS, *Ene kèrtinéye dè fleûrs*. Anthologie wallonne *Pou nos scolis* anthologie d'écrivains du Brabant wallon, Nivelles, 2^{e} éd., 1961, 144 pp.; E. LEMPEREUR, *Les lettres dialectales en Hainaut*, Châtelet, 1963, 107 pp.; F. BARRY, *270 écrivains dialectaux du Pays Noir*, Éd. du Bourdon, Charleroi, 1958, 112 pp.; F. BARRY, *Fleurs littéraires dialectales de Wallonie*, Charleroi, 1970, 92 pp.; E. HAUCOTTE, *Panorama de la littérature dialectale du Centre, El Mouchon d'Aunia*, La Louvière, (1970), 314 pp.; E. HAUCOTTE, *La Louvière: pôle d'attraction et de rayonnement de la littérature dialectale*, dans *La Louvière. Panorama des Arts et des Lettres*, La Louvière, 1975, pp. 168-176; M. HANART, *Des textes picards pour aujourd'hui?* Nords-textes, 1976.

La complexité de la matière nous a contraints à ne citer ici que des références essentielles.

III - LA PROSE WALLONNE AU XX^{e} SIÈCLE

C'est un fait bien connu que, dans la carrière littéraire d'une langue, la prose représente comme une consécration de sa maturité. Toutes les 'enfances' des grandes littératures ont fondé leur effort de croissance sur le vers: celui- ci est, si j'ose dire, leur bâton de jeunesse, assurant l'allure mesurée et cadencée où s'accomplit l'expression prête à être mémorisée. Mais une fois le temps de la communication orale passé et dépassé, alors, la phrase s'aventurant hors du cadre métrique qui l'avait soutenue jusque-là, se risque à chercher son équilibre dans des lois plus subtiles et plus circonstanciées. La prose ne s'affranchit donc si bien de la contrainte prosodique que pour se livrer à celle, non moins insidieuse, de la liberté. C'est dire que, dans cet art ambitieux, les demi-mesures sont intolérables, et les échecs, toujours marqués au coin de l'irrécupérable. Un honnête versificateur peut encore trouver grâce; un artisan laborieux de la prose, s'il ne réussit pas à s'élever au-dessus de ce métier, n'a point d'illusions à se faire...

En littérature wallonne, pareille intransigeance de la qualité ou, si l'on préfère, pareille nécessité d'un dépassement par le style a pour corollaire la limitation des genres. Par exemple, la dimension romanesque où se meut à l'aise une langue de culture, avec sa diversité de démarches possibles, ne sied nullement au dialecte, dont le pouvoir de suggestion reste étroitement lié à la réalité régionale. En revanche, dans un champ de vision plus limité et partant moins complexe, — celui du tableau, du conte, du récit, de la nouvelle, — toutes les ressources de spontanéité, de fraîcheur, d'expressivité, qui font la saveur des parlers populaires, peuvent trouver, dans leur appropriation naturelle, à se mettre au service d'un art d'évocation très personnel et permettre des accents d'une authenticité inégalable. À ce niveau de réussite, notre prose wallonne atteint une portée et obtient des résonances auxquelles l'honnête homme ne peut rester indifférent. Œuvres uniques, tirant d'elles-mêmes leur lumière, elles récusent d'avance tout propos de rapprochement avec un quelconque équivalent dans une autre littérature. L'on ne peut perdre de vue que si elles témoignent si pertinemment, avec leurs humbles mots de tous les jours, d'une certaine manière d'être au monde, en Wallonie, c'est qu'elles appartiennent aussi, c'est qu'elles appartiennent surtout, à la patrie de la Beauté.
Cette production, dont notre panorama s'attachera à dégager les sommets, s'étend exactement sur les trois quarts de siècle de notre époque contemporaine.

LES 'ANCÊTRES'

De ce que le siècle passé nous a légué, il n'y a pas grand-chose à retenir. Tout de même d'abord, ce fait paradoxal, exceptionnel — l'exception qui confirme la règle — de l'apparition de la prose avant le vers, à Mons, où Henri Delmotte (dès 1834), l'abbé Letellier (en 1843) et Pierre Moutrieux (à partir de 1849) s'ingénient, avec des bonheurs

1re ANNEE — N° 1 — JANVIER 1969
LE NOUVEAU CLABOT - PERIODIQUE FRANCO-WALLON
LI CLABOT
d' Sint~Foyin èt d'ôte-pâ
hil'têje so l' pont d's-âtches . . .
po disfinde li lingadje
èt lès vîs-acostumances d'amon-nos-ôtes.
Directeurs : † Théophile Bovy/† Louis Tilkin/Jean-Denys Boussart.
5 francs le pèce

LI CLABOT. *En-tête du premier numéro de 'Li Clabot' (Le Grelot) nouvelle manière (janvier 1969). Cette gazette dialectale, fondée en août 1892 par Théophile Bovy, l'auteur du 'Tchant dès Walons', dura plus de trente ans: une longévité aussi remarquable pour un périodique écrit exclusivement en wallon justifiait bien que l'on tentât de le faire revivre. Liège, collection Albert Maquet. (Photo Bibliothèque de l'Université de Liège).*

divers, à reproduire avec humour les mœurs et le parler populaires dans des saynètes aux dialogues hauts en couleur. Véritable cas d'espèce n'infirmant en rien la vérité selon laquelle il a fallu attendre la création, en décembre 1856, de la *Société liégeoise de Littérature wallonne*, avec la mobilisation des forces qu'elle impliquait, pour voir le genre de la prose se découvrir de véritables ambitions littéraires.

Ambitions présomptueuses le plus souvent, révélant davantage les impuissances que les mérites divers de ceux qui ont cherché à les soutenir et reléguant dans l'arsenal des grands rêves manqués les tentatives d'un GUSTAVE MAGNÉE, d'un JOSEPH VRINDTS, d'un ALPHONSE TILKIN et d'un LUCIEN COLSON. Ce qui vaut aujourd'hui encore au roman de DIEUDONNÉ SALME, *Li Houlo* [*Le Benjamin*] (Liège, Vaillant-Carmanne, 1888), une attention d'estime, malgré ses maladresses, malgré son moralisme, c'est la robustesse de sa pâte, mal apprêtée sans doute, mal dosée souvent, mais d'une intensité primitive impressionnante, et qui ne donne que plus de relief à la fresque, brossée tout au long des six premiers chapitres, de la vie dans le vieux quartier liégeois d'Outre-Meuse.

Cependant, en cette fin de siècle, les journaux patoisants s'étaient multipliés et la prose s'y répandait. Ce fut l'honneur de deux d'entre ces feuilles, *Li Mèstré* en ordre principal (en 1894-1895) et *Li Spirou* (en 1898-1899) d'avoir fait connaître la presque totalité de l'œuvre d'un nouveau venu, l'artiste tant attendu après tant d'artisans: FRANÇOIS RENKIN (Liège 1872-Ramioul-Ramet 1906).

LE DÉBUT DU XX^{e} SIÈCLE

François Renkin. Un météore, moins la fulgurance et le vacarme. Le temps de publier quelques articles de folklore, quelques chroniques, croquis et contes, et il mourait: il n'avait pas 34 ans... L'éphémère l'avait marqué, il œuvra dans l'éternel. Sensible et délicat, rejeté en marge de l'action des autres, Renkin fut un vase clos où la vie s'est déposée à force d'être contenue. Une aspiration à l'idéal, un reflux vers le renoncement. Entre les deux, il y avait tout juste place pour une vérité sans âge: l'Art.

Souverain dans chacune de ses compositions, d'autant plus efficace qu'il est moins apparent, cet art, c'est d'abord celui de l'écriture. Un style qui veut ignorer le style et qui, grâce à son naturel, confère à la phrase une allure de conquête, assurée sans impatience, détendue

sans abandon. Tout paraît si juste, si infaillible — rien de trop, rien de trop appuyé — dans pareille prise de possession du réel qu'on finit par perdre le sentiment de l'intermédiaire qui nous le restitue. C'est que la composition elle-même procède d'un art consommé, tout aussi discret, tout aussi soucieux d'essentiel. Dans ces récits dont la trame se tisse sans effort en recourant à des procédés de technique narrative variés et parfois subtils (changements de temps verbaux, style indirect libre, etc.), tout est agencé pour proposer à l'esprit du lecteur l'itinéraire le plus direct, le plus aisé, et en tout cas le mieux fait pour l'introduire aux mouvements d'une fine psychologie. Voilà du moins ce qui fait le prix de trois des cinq contes recueillis dans l'édition posthume des *Ecrits wallons de François Renkin* (Liège, Vaillant-Carmanne, s.d. [1906]). Construits chacun sur un rien, *On dîmègne*, *E pré Tombeû* et *L'årmå* s'apparentent surtout par leur climat affectif: vérité des cœurs que le bonheur a effleurés et qui le découvrent à jamais hors de leur portée. Au sein de cet univers feutré, le héros n'est jamais maintenu sous la clarté crue et lassante du présent: un peu de passé le nimbe, un peu de rêve anticipe sur son avenir. L'imprévu qui vient bousculer l'ordre de sa routine, et toujours à un de ces moments de détente dominicale où la nature, comme en contrepoint, invite à la joie de vivre, débouche invariablement sur le silence, celui du repli brûlant de l'âme, du déchirement secret ou de l'élancement d'une douleur ravivée. Détresses muettes d'autant plus poignantes qu'elles se referment sur elles-mêmes. Ce qui a fait dire que, dans le monde de Renkin, 'il manque toujours d'arriver quelque chose' (Maurice Piron). Il n'arrive que la vie, insignifiante en apparence, mais cruellement irrémédiable...

FRANÇOIS RENKIN, ON DÎMÈGNE... *Cette page des Ecrits wallons F.R. offre un exemple parmi les plus suggestifs de l''ornementation' conçue et réalisée par Auguste Donnay pour cette édition posthume. Chez le maître de Méry comme chez le maître de Ramioul, le silence est récupéré à des fins expressives. On retrouvera ces dessins si appropriés dans la version française qu'Emma Lambotte donnera, sous le même titre, de ces mêmes écrits. Liège, impr. R. Protin, s.d. [1912]. Liège, Institut de dialectologie wallonne. (Photo Bibliothèque de l'Université de Liège).*

On dîmègne...

Ils revinrent comme éblouis d'un rêve mort.
(Henri de Régnier).

'èsteût on clér et tchaud dîmègne dè meûs d'aous.

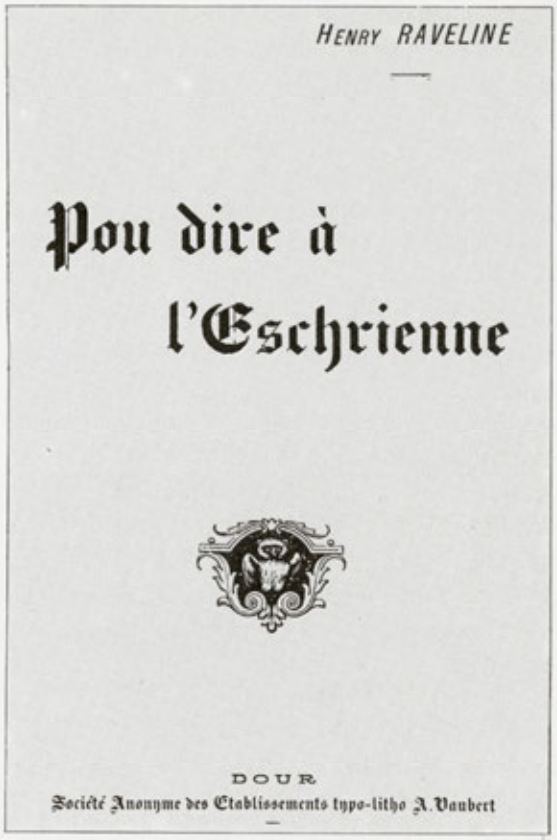
Tot dreût après basse mèsse, sès deûs frés estit èvôye so l'Noûve-vèye, amon dès parints qu' èls avit priyî al fièsse; èt lu, Djâque, èsteût d'moré al cinse po-z-î loukî èt taper on côp d'oûy so l'ovrèdje dè vârlèt.

Après l'dîner, évè treûs heûres, quand il ava bu l'cafè, Djâque ala fér 'ne toûrnêye divins lès stâs, veûye s'i n'mâquéve rin âs bièsses.

Henry Raveline. Quand Renkin meurt, Henry Raveline — de son vrai nom Valentin Van Hassel (Pâturages 1852-1938) — n'a encore rien publié, bien qu'il soit de vingt ans son aîné. Une génération les sépare, une même passion aurait pu les réunir: celle du folklore, et plus précisément du folklore des contes populaires. Renkin qui recueillait les légendes du Bas-Condroz n'a pensé à aucun moment à en nourrir son inspiration; Raveline, au

contraire, trouve dans la tradition orale du Borinage à la fois l'excitation et le support de son imagination. Une imagination qui sauve tout, et la matière qu'elle s'approprie aux sources populaires (quelques rares fois livresques), et la manière qui réussit à porter ces contes au-delà d'eux-mêmes et à les faire vivre littérairement. Si l'auteur n'avait été, comme il voudrait nous le faire croire, qu'un modeste 'quêteur' de *fauves* (fables), doublé d'un fervent défenseur du dialecte, il ne nous retiendrait guère aujourd'hui. Mais sa fantaisie a chaque fois été la plus forte, et d'un simple récit asservi à l'événement, il a fait une fabulation vive et irrésistible, toujours surprenante, toujours imprévue, tramée par une fibre de bon sens ou de matoiserie populaire et entraînée par l'étonnante capacité inventive de sa langue, savoureuse et preste. Avec ce Picard qui raconte des histoires comme il respire, on franchit la frontière du surnaturel sans s'en rendre compte. C'est que le mythe colle à la réalité pour mieux nous surprendre et que la réalité, elle, finit par absorber le mythe au point de lui enlever tout caractère sacré ou fantastique. Ainsi, le bon Dieu — *Pépé d'In Haut* — n'est qu'une espèce de patriarche fatigué; les saints, de perpétuels voyageurs en mission parmi les hommes, le diable, à peine plus inquiétant qu'un mauvais garçon, tout compte fait assez vulnérable, pitoyable même, avec ses ruses cousues de fil blanc et qui s'en prennent d'ordinaire à ceux-là précisément qui tirent... le diable par la queue!

L'ennui avec cette mythologie régionale, c'est qu'il n'est guère possible de varier le menu. Si bien que du premier recueil (*Pou dire à l'éschrienne, Pour dire à la veillée,* Dour, s.d. [1909]), au deuxième (*Voléz co des istoirés? In vlà* Dour, s.d. [1913]), du deuxième au troisième (*Couçi... c'èst l'Diâpe,* Dour, s.d. [1914]), on a l'impression de tourner en rond et de n'avoir plus dans la mémoire, après tant de diableries du même poil, qu'une grande confusion. À la relecture, on rend grâce au narrateur de s'être mis, au gré d'une imagination toujours en effervescence, d'un esprit de farce toujours enclin à la truculence, d'une philosophie bon enfant toujours prête à dire son mot, à broder pour le plaisir de conter, — pour le plaisir.



HENRY RAVELINE, *POU DIRE À L'ESCHRIENNE. Page de couverture d'un recueil de contes du pays borain. Dour, [1909]. Collection Maurice Piron (Photo Bibliothèque de l'Université de Liège).*

Ce début de siècle, pour la prose wallonne, avait tout l'air d'un départ en flèche. Mais pour un Renkin, pour un Raveline, pour un HENRI SIMON (dont il ne faudrait pas perdre de vue les impeccables proses poétiques, achevées en 1907), combien de 'manœuvres poudreux'! Quand l'historien des lettres wallonnes constate qu'"avec le développement du régionalisme, l'inflation des fonds de terroir commence', il ne fait pas qu'une boutade. À défaut d'une inspiration originale, on témoigne: des faits de mœurs de la communauté rurale ou du quartier, et c'est le débordement de l'anecdote folklorique; des événements passés du canton

ou de la vie personnelle, et c'est la chronique à la petite semaine, le campanilisme, l'inévitable chapelet des souvenirs d'enfance. Encore si cette religion du vécu s'assurait le soutien d'une mise en œuvre formelle! Mais il n'en est rien. On se borne à des constats dont on n'arrive pas à faire vivre les contenus!

Arthur Xhignesse. Le sens de la création, pourtant, ne manque pas toujours, ni non plus celui de la sincérité littéraire. Un assidu des concours de la Société de Littérature wallonne, écrivain prolixe entre tous, le Condruzien ARTHUR XHIGNESSE (Liège 1873-1941), va nous en convaincre. Tempérament fougueux, idéaliste, il avait déjà fait entendre dans un recueil de vers des accents de révolte qui ne trompent pas. Avec *Boule-di-Gôme* (Boule-de-Gomme, sobriquet du personnage central), sa tendresse pour les crève-la-faim, sa pitié et, pour qui sait lire entre les lignes, sa colère encore — mais contenue, cette fois, masquée par une ironie douloureuse — vont s'accorder autour du visage de l'enfance pour composer un réquisitoire social d'autant plus bouleversant qu'il n'élève jamais le ton. Conçue comme une suite de scènes prises sur le vif, cette œuvre (terminée en 1909, publiée dans le *Bull. Soc. Litt. wall.* t.LIV, 1912) saisit dans un jeu d'éclairage l'existence de son jeune protagoniste, 'sorte de Petit Père le Temps' (Rita Lejeune), et en fait ressortir la sereine abnégation, la grandeur tranquille dans la misère, la sentimentalité généreuse dans l'aridité, révélant du même coup le tragique de ce foyer à la dérive où chaque jour l'existence est disputée au travail forcené, à l'alcoolisme, à la maladie et à la mort.

Ce dont aucun des rapprochements habituels n'arrive à rendre compte, ni celui avec Dickens (pour l'atmosphère), ni celui avec *Poil de Carotte* (pour la technique), c'est de la philosophie bonhomme qui jette sur l'ensemble de ces séquences comme un voile de résignation mi-inconsciente, mi-raisonnée. En dépit du style qui n'a pas toujours la pureté ni l'aisance d'allure des grandes réussites artistiques, on a envie de crier au chef-d'œuvre.

Jean Lejeune. L'expérience de la guerre 1914-1918 n'a suscité aucune réalisation se situant à ce niveau. C'est donc avec la paix retrouvée que l'inspiration narrative patoise s'est ressaisie. Est-ce par hasard que la première en date de ces conquêtes de choix se soit détournée de l'univers des hommes pour nous introduire à celui des bêtes et de la nature? JEAN LEJEUNE (Jupille 1875-1945), dont on serait tenté de dire un peu hâtivement qu'il est notre Pergaud wallon, va en fait bien au-delà de la curiosité propre au romancier des mœurs animales. Le destin du célèbre lièvre roux de Nagueuster, qui constitue l'intrigue, en péripéties assemblées, de son petit roman *Cadèt* (Seraing, 1921), ne cesse d'être intégré à une évocation de la nature où on le voit se définir en accord ou en opposition avec d'autres forces de la vie, physiques, végétales, animales ou humaines. Dès lors, c'est un ravissement de suivre le narrateur dans le détail de son observation: rien ne lui échappe et tout l'émeut. Sa sensibilité à l'affût, dans son éventail le plus large, son sens des visages saisonniers de la forêt, ses qualités de paysagiste lui font écrire de véritables pages d'anthologie relevant d'un délicat impressionnisme. Il faudrait pouvoir faire goûter ici le suc de cette langue drue, opulente sans lourdeur, incisive sans bavures, l'harmonieuse cadence de sa démarche et cette sorte de plaisir suave qu'on y surprend, de la part de l'auteur, à la sertir de vocables gonflés d'une sève printanière. Toutes ces qualités se retrouvent dans les quelque quinze contes ou nouvelles qui forment, avec *Cadèt* d'ailleurs (très opportunément repris) la matière d'un beau volume *Avå trîhes èt bwès (Par friches et par bois,* mis sous presse en 1946, paru en 1948 à Liège, éd. Halleux). Le petit monde de Jean Lejeune a élargi son cercle au point de constituer une galerie de portraits qui va de l'épervier *Royå* au moineau friquet *Tchawteû*, en passant par le chat sauvage *Niaw'tirèsse*,etc. Ainsi s'ajoute au charme de l'aventure particulière l'agrément d'une variété qui fait ressortir davantage encore la richesse du registre linguistique de cet interprète de la vie animale au pays d'Amblève.

Joseph Calozet. Au moment où Jean Lejeune lâche son intrépide lièvre roux dans les plates-bandes de la prose wallonne, une nouvelle pleine de soleil, de JOSEPH CALOZET (Awenne 1883-Namur 1968), *Li Brak'nî* (*Le Braconnier*) retient l'attention du jury de la Société de Littérature wallonne, qui la distingue (*Bull. Soc. Litt. Wall.*, t. LVII, 1923; 2ᵉéd., Liège, Vaillant-Carmanne, 1937; 3ᵉ éd., *ibid*, 1944). La coïncidence est amusante et place décidément cette année 1921 sous le signe de la vie sauvage et clandestine des bois. Pour Calozet, auteur jusque-là de deux recueils de vers, estimables sans plus, c'est la révélation: 'en abordant la prose, il découvrira la poésie' (Maurice Piron). Il s'assurera ainsi au cours des décennies suivantes une incontestable primauté littéraire avec trois nouveaux récits d'atmosphère et de tendances différentes: l'un enveloppé dans une grisaille 'populiste', *Pitit d'mon lès Matantes (Petit de chez les Matantes,* 1re éd., Namur, [1929]; 2e éd., Liège, Vaillant-Carmanne, 1938); l'autre, défini dans son propre commentaire, *O Payis dès Sabotîs,* (1re éd., Liège, Vaillant-Carmanne, 1933; 2e éd., *ibid.*, 1945); l'autre encore, contrasté, convulsé comme l'âme de son héroïne, *Li Crawieûse Agasse* ([*La Pie-Grièche*] 1re éd., Liège, Vaillant-Carmanne, 1939; 2e éd., *ibid.*, 1945).

*ARDENNE, dessin d'*ALBERT RATY, *tout à fait représentatif de l'intense et rude poésie propre à la 'suite' où a pris place le conte en dialecte d'Awenne, SINGLE de Joseph Calozet, dans l'ouvrage collectif de Marcel Lallemand,* Florilège. Six suites de joie sur l'Ardenne, *préface de Georges Duhamel, 'L'Ardenne chante', 1954. Liège, Collection Albert Maquet (Photo Bibliothèque de l'Université de Liège).*

Cette 'tétralogie ardennaise' comme on a pris l'habitude de l'appeler, offre ceci de particulier qu'elle tire tout son prix non d'un effort de création prépondérant, mais des limites mêmes des pouvoirs de l'artiste, mais d'un comportement esthétique plus déterminé que déterminant, mais de l'effacement de l'écrivain devant sa matière. Le dialecte 'ravissant de simplicité, de justesse et d'harmonie' (Jean Haust), cet enfant de l'Ardenne l'a reçu dès ses jeunes années, et tel qu'il lui fut donné, il le restitue. Comme le décor, les paysages agrestes et forestiers, les activités du petit monde clos où se déroulent ses histoires. Celles-ci non plus, s'il faut l'en croire, ne sont pas inventées, et pas davantage les personnages auxquels il a réservé un destin littéraire sans avoir pris seulement la peine de changer les noms. Pareille soumission à la réalité régionale porte tout naturellement l'écrivain à une sorte de surenchère du document, — d'où des évocations minutieuses, criantes de vérité, entraînant parfois un certain déséquilibre dans la construction des récits; à une vision limitée des choses et des êtres, — d'où la forte unité de l'œuvre dans sa diversité, ne présen-

tant d'ordinaire qu'une intrigue de peu d'importance et qu'une analyse psychologique rudimentaire; à un art qui relève de la manière des conteurs populaires, — d'où la linéarité de la narration, avec ce qu'elle implique de réduction et de simplification.
Ce qui, à chacun des plans pris en soi (celui de la conception, celui de la structure, celui du style), pourrait constituer une faiblesse, devient ressource par sa complémentarité dans l'ensemble et collabore à une synthèse d'autant plus envoûtante qu'elle semble s'être réalisée comme un miracle de la nature. Une littérature qui est bien dans sa peau, ayant atteint par 'sa quête modeste et obstinée du naturel (...) l'harmonie de la matière et de l'expression' (Willy Bal).

Marcel Fabry. Si l'exemple d'un tel épanouissement d'exception reste sans enseignement, enfermé dans son secret intransmissible, il en va tout autrement de la tentative de MARCEL FABRY (Liège 1891-1953) dans *Li Hatche di Bronze (La Hache de Bronze*, Liège, G. Thone éd., 1937), qui vise une performance sous-tendue par l'ambition d'ouvrir à l'expression en dialecte de nouvelles voies. On n'écrit pas en wallon des histoires situées aux temps préhistoriques, dans l'antiquité gallo-romaine, en Extrême-Orient ou à notre époque (dans son actualité la plus aiguë), sans s'interroger sur la validité d'une littérature en langue régionale s'évertuant à soutenir des représentations qui n'appartiennent pas à la région. Mais suffit-il, pour rattraper ce manque d'accord naturel, de veiller dans l'usage du matériel linguistique à ne jamais désamorcer ses pouvoirs du génie qui les cautionne?
C'est ce dont la démonstration de Marcel Fabry n'arrive pas à nous convaincre, malgré sa qualité d'écriture, son sens de la composition, sa technique de l'essentiel avec ses raccourcis évocateurs, ses ruptures subtiles et riches de sollicitations. En fait, la nouveauté de ces contes se situe bien au-delà de l'espèce de gageure dont ils constituent l'enjeu superficiel; il faut la voir dans le climat de préoccupation sociale dont chacun témoigne à sa manière et d'où ils tirent tous, en dépit d'une grande diversité de cadre et d'atmosphère, leur commun éclairage, ainsi que leur portée éternelle et universelle. Quand on sait le peu de place qu'occupent dans notre prose en langue populaire ces interrogations sur l'avenir de l'humanité, cette obstination idéaliste à entrevoir un âge d'or possible, quand on voit la difficulté à amener leur expression à une véritable existence littéraire, on se prend à déplorer qu'un talent aussi prometteur n'ait pas eu le temps de nous donner la grande œuvre qu'on était en droit d'attendre de lui.

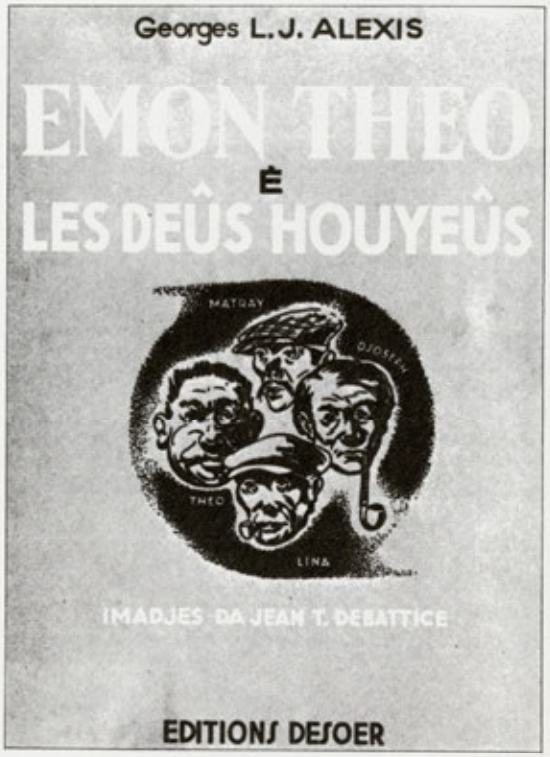
Émile Lempereur, Louis Lecomte. D'une technique qui eut son heure de séduction dans notre littérature à la veille de la seconde guerre mondiale et qui ne laisse pas de faire penser au découpage cinématographique (en puissance chez Xhignesse, exploitée par Fabry, systématisée par ÉMILE LEMPEREUR, en 1936, dans *Discôpè dins in cœur)*, LOUIS LECOMTE (Quaregnon, 1900, transplanté à Châtelineau en 1906 - Châtelineau 1972) tire l'essentiel de sa démarche pour présenter indirectement des cas psychologiques, définis par la situation où il

LOUIS LECOMTE, *PREUMÎ BIDON* (1943), *Frontispice par Albert Chavepeyer. Collection Maurice Piron (Photo Francis Niffle, Liège).*

les saisit, et en faire apparaître le jeu des nuances dans la succession des éclairages variés auxquels il les soumet. A cette multiplicité de prises d'angle correspond une mobilité tout aussi nerveuse de points de vue dans le récit, que vient encore souligner la souplesse d'une phrase à écouter plus qu'à lire. De *Dèdè* (Gilly, L'Edition Moderne, 1941), digne cousin hennuyer de *Boule-di-Gôme*, à *Preumî bidon* (Gilly, *ibid.*, 1943), en passant par *Ramâdjes* (Gilly, *ibid.*, 1942), sorte de confession douloureuse et triomphante tout à la fois, Lecomte témoigne d'un pouvoir d'analyse qu'il lui arrive parfois d'exercer avec un peu trop de complaisance, mais auquel son dialecte se prête avec une aisance révélatrice de virtualités insoupçonnées.

Georges L.-J. Alexis. Esprit bouillant, âme généreuse, cet industriel liégeois s'était fait lui-même, et il était resté très proche des réalités populaires. C'est le seul auteur wallon qui ait accumulé de nombreux récits en prose, et cela au soir même de sa vie (Grivegnée 1875 - Fléron 1960). On ne compte pas moins de dix publications parmi lesquelles on citera *Emon Théo - Les deûs houyeûs* (Liège, Desoer, s.d. [1947]); *Al sîse - On vî manèdje* (*Ibid.*, s.d. [1948]); *Al campagne - On voyèdje à Anvèrs* (*Ibid.*, s.d. [1948]); *Li nut' dè Noyé-Mi djônesse* (*Ibid.*, s.d. [1949]). Ses maladresses elles-mêmes sont savoureuses, ses observations toujours vives. Vives comme leur auteur qui, d'autre part, a joué un rôle marquant dans la vie musicale liégeoise.

GEORGES L.J. ALEXSIS. *Page de couverture de deux contes typiques du milieu charbonnier liégeois à la lisière du plateau de Herve. (Liège), Desoer, [1947]. Illustrations de Jean-T. Debattice. Collection Maurice Piron (Photo Bibliothèque de l'Université de Liège).*



LES DERNIÈRES DÉCENNIES

Elles devaient nous réserver la surprise de deux talents robustes et vrais: le premier, Willy Bal, déjà consacré en poésie; le second, Auguste Laloux, révélant après un silence de plus de trente ans, une faconde de narrateur peu ordinaire. Deux terriens, deux regards différents, deux voix particulières.

Willy Bal (Jamioulx 1916), c'est la réussite inverse de Calozet. Non plus soumission, mais fidélité active à la réalité du terroir; non plus effacement, mais affirmation d'une présence au monde et de ses choix; non plus restitution, mais révélation d'un parler par la sublimation de l'art; non plus accord providentiel entre une matière et son expression, mais convenance entre un tempérament et le chant viril de la terre où il se trouve enraciné. Lui qui, très tôt, dans *El région dins l'monde* (Charleroi, Barry, 1937), s'était appliqué à définir la valeur d'un humanisme régionaliste avec ce que cela implique d'engagement pour l'écrivain dialectal, ne pouvait que payer d'exemple. Le patois qui fut la clef des enchantements de son enfance, il le redécouvre à l'heure de la mémoire et de l'inspiration, et par lui, par la vertu de ce qu'il appelle la 'magie initiale' de la parole nourrissant l'âme et de l'âme grandie dans la parole, il se livre à une quête de l'authentique qui recueille la réalité paysanne, appréhendée au niveau le plus profond, dans sa simple et

humaine vérité de toujours. Vérité toujours accordée à la présence soulageante de la nature, soit qu'on nous fasse assister à la trouée de l'espoir dans un cœur traqué, farouche et sauvage, de hors-la-loi *(Il aveut pôrtè l'soya dins s' bèsace* (Namur, *Les Cahiers Wallons*, 1951), soit que l'imagerie délicieusement naïve du conte à la manière populaire ouvre à notre imagination ses trésors de poésie, soit que se délivre, au bord du temps retrouvé, un hymne à la réalité paysanne *(Fauves dèl Tâye-aus-Fréjes èt Contes dou Tiène-al-Bîje,* Liège, Soc. L. Litt. wall., *Coll. litt. wall.*, nº 2, 1956), avec des mots qui traînent après eux le parfum des choses essentielles et de l'amour qui les accrédite.

ILLUSTRATION PAR SABINE DE COUNE DE LA COUVERTURE DE *LI P'TIT BÊRT D'AUGUSTE* LALOUX. *Ces personnages massifs, en postures plutôt qu'en gestes, dénotent l'engluement du temps qui, dans le microcosme rural évoqué par Laloux, supprime tout repère chronologique et mue l'événement en morceau d'éternité. Liège, Collection Albert Maquet (Photo Bibliothèque de l'Université de Liège).*

Auguste Laloux. Dans un genre où tant d'autres voient la langue vernaculaire s'imposer à eux comme l'instrument immédiat de référence du vécu et rien que du vécu, AUGUSTE LALOUX (Dorinne, 1906-1976) apporte le souffle de la véritable création romanesque. S'il exploite ses souvenirs, ce n'est point en les reproduisant tels quels, mais en tirant des climats qu'ils composent dans sa mémoire de nouvelles figures et des situations nouvelles où prendra naissance le jeu des intrigues. Ainsi s'agite en lui la vision d'une collectivité rurale, avec sa géographie affective, son chassé-croisé d'aventures, sa charge d'imprévu. Vision turbulente, contraignante, qui se presse et le presse, et dont il ne semble maîtriser qu'à grand-peine les poussées désordonnées.

Les récits qui révélèrent ce tempérament de conteur en 1966, groupés sous le titre *Lès Soçons (Les Amis, Bull. Soc. L. Litt. Wall.,* t.LXXIV, 1971), préludent par leur richesse d'invention comme par la nervosité malicieuse de leur écriture à l'imposante chronique, récemment publiée, *Mi p'tit viyadje dès-ans au long* (*Ibid.*,t.LXXV, 1974)'raconte' verveuse, intarissable et multiforme comme la vie qu'elle entend recréer, presque exclusivement soutenue par une diction sans défaillance qui lui communique sa prodigieuse vitalité.

Mais le chef-d'œuvre de Laloux reste *Li p'tit Bêrt* (Ciney, Imp. Epécé,1969), narration foisonnante et discontinue, tortueuse et complexe, d'où émerge finalement la courbe du destin du héros. Ce petit être disgrâcié, qu'un accident de travail immobilise longuement, est amené à 'repenser' sa vie et à en discerner la vérité, à mesure que ses chances d'avenir diminuent et que l'envahit, à la faveur d'un travail occupant sa convalescence, une passion au triple visage: esthétique, mystique et humaine. Jamais peut-être le dialecte ne s'est aventuré avec autant d'assurance et d'authenticité dans des zones d'exploration si délicates.

Albert MAQUET

NOTE ADDITIONNELLE

Quelques autres œuvres, auxquelles la place qui nous est mesurée ne nous a pas permis de nous attarder, méritent cependant d'être mentionnées. Il s'agit de J. PIROT [pseud.: PORTI], *Lès fauves da nosse vîye mére* (Namur, J. Delwiche, 1903); *Contes d'au lon èt di d'près* (Gembloux, Duculot, 1950); E. GILLAIN, *Au culot do feu* (Gembloux, Duculot, 1927); *Sov'nances d'on vî gamin* (*Ibid.*, 1932); F. CALLAERT, *Dofe, mésse-porion du n° 2* (d'après un roman français de H. Deligne) (Châtelet, Dandoy, 1935); A. MARCHAL, *Au timps dès nûtons* (Namur, Dubois et fils, 1937); *Li dérène chîje* (Gilly, Piérard, 1941); B. GENAUX, *Kègn 42* (Couillet, 1942; 2e éd., Luttre, Dantinne, 1959); A. DELZENNE [pseud.: J. LARIGUETTE], *Les Panchus d'Wéegnies* (Ath, H. Delzenne, 1942); J.-P. BOUSSART, *Li rodje dame*, Liège, Soc. L. de Litt. Wall. ('Litt. dialectale d'aujourd'hui'), 1976.

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

On consultera: R. LEJEUNE, *Histoire sommaire de la littérature wallonne*, Bruxelles, Office de Publicité, 1942, pp. 103-105 et p. 115; M. PIRON, *Les Lettres wallonnes contemporaines*, Tournai-Paris, Casterman, Coll. 'Clartés sur...' V, 2e éd., 1944, pp. 89-118; IDEM, *Les littératures dialectales du domaine d'oïl*, dans *Histoire des Littératures*, 3, 'Encyclopédie de la Pléiade', 2e éd., Gallimard, 1978, pp. 1455-1503; IDEM, *Les prosateurs wallons du pays de Liège*, Liège, Éd. de 'Tendances', 1940; A. MAQUET, *La littérature dialectale de Wallonie de 1960 à 1970*, dans *La Vie Wallonne*, t. XLIV, 1970, pp. 297-317.

En outre: sur CH. LETELLIER, *Annales du Cercle archéol. de Mons*, t. LX, 1947, pp. 235-249 (M. Piron); sur F. RENKIN, *Revue Wallonne*, II, pp. 45-52 (Ch. Delchevalerie); sur H. RAVELINE, *La Vie Wallonne*, t. XVIII, 1938, pp. 165-177, 205-208, 243-251 et 274-289 (Cl. Piérard); sur J. LEJEUNE, *La Terre Wallonne*, 15 févr. 1924, pp. 300-313 (Edg. Renard); sur M. FABRY, *La Vie Wallonne*, t. XIX, 1939, pp. 168-177 (M. Piron); sur W. BAL, *La Vie Wallonne*, t. XXXI, 1957, pp. 71-75 (A. Maquet); sur A. LALOUX, *La Vie Wallonne*, t. XLIV, 1970, pp. 314-316 (A. MAQUET).

IV - LE THÉÂTRE DIALECTAL EN WALLONIE AU XX^{e} SIÈCLE

NOVÈS RITCHES !!! *Affiche de la satire des nouveaux riches qui fut, dans les années 1917 et celles qui suivirent, un des grands succès du théâtre wallon. Liège, Musée de la Vie Wallonne (Photo du Musée).*

Survolons la moisson touffue d'un demi-siècle (1918-1976) qui — phénomène à souligner — ne compte pas moins de *sept mille pièces* sous les formes les plus différentes: études de mœurs, pièces psychologiques, philosophiques, historiques, folkloriques ou policières, œuvres d'anticipation et de fiction, jeux radiophoniques, opéras, opérettes, comédies musicales, adaptations de tragédies, de comédies ou d'opérettes étrangères, etc. Dans cet ensemble, on ne peut guère envisager que quelque trois cents pièces ne manquant pas d'intérêt, sans qu'il soit permis pourtant, cela va de soi, de hisser ce théâtre dialectal à un rang qui ne peut être le sien.

LA PÉRIODE 1918-1930

Ce ne sont pas les auteurs achevant leur carrière, comme CLÉMENT DÉOM (Liège), qui nous intéressent particulièrement. Parmi ceux dont l'art s'épanouit, un nom domine: celui du Verviétois HENRI HURARD; il sut imposer presque dans toute la Wallonie ses thèmes à la fois modernes et audacieux, notamment dans l'analyse de l'amour. L'itinéraire de son théâtre va de Brieux à Pagnol. Son esprit d'observation et sa faculté d'invention sont grands, qui se marient toujours à un métier souple.
Après Hurard, il faut citer un groupe de Liégeois. JOSEPH DURBUY, un être en marge et de plein air, mêle habilement romantisme et

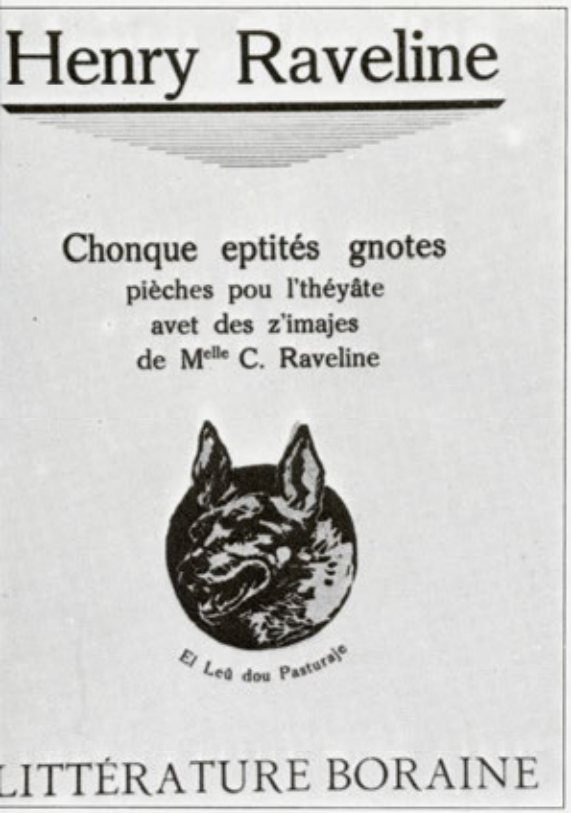
réalisme dans une forme dont on a trop vu l'alexandrin non rimé et pas assez la riche sève humaine et la langue authentique, riche et drue. JEAN LEJEUNE (Jupille) s'évade dans le drame historique ou paysan. ANDRÉLEGRAND tente de passer du théâtre d'observation au théâtre psychologique. LOUIS LEKEU (Seraing), orphelin à dix ans, se révèle à lui-même par le travail dans la mine et la lecture des grands romanciers russes. Auteur populaire comme son concitoyen LUCIEN MAUBEUGE, un autre houilleur, mais plus fécond, Lekeu crut pouvoir lier dans son théâtre social la politique et la littérature. Si ses pièces sont vivantes, la forme comme la psychologie en est assez élémentaire.

À Malmedy, HENRI BRAGARD, sans abandonner la composition de 'rôles' de carnaval, revient au théâtre scénique après un quart de siècle. Il donne successivement une chantefable — *ène fâve pol thèyâte*, annonce-t-il — qui mêle fraîcheur et satire, ainsi qu'une tragédie évoquant la ville du XVI[e] siècle au travers d'une histoire d'envoûtement.
Derrière eux, un Namurois et trois Hennuyers: JOSEPH LAUBAIN (Gembloux), un traditionaliste dont bien des actes se passent dans les tranchées; HENRI VAN CUTSEM (Charleroi), auteur d'une œuvre de valeur, peinture de caractère sur intrigue simple, apologie du travail manuel et de l'amour filial; AUGUSTE FOURMY (Mons), généreux, libre dans son invention scénique, même s'il manque parfois de profondeur; ARTHUR HESPEL (Tournai), observateur ingénu de la vie populaire.
Faisant plus de poids en face du bloc liégeois, un Borain, le médecin Valentin Van Hassel, qui signa HENRY RAVELINE une vingtaine de pièces. Ces pièces ne furent guère jouées, ou même pas du tout, tant était puissante alors l'apathie de sa région à l'égard d'un théâtre nouveau — et bien que son théâtre fût franchement populaire dans son esprit comme dans sa langue. À côté de ses vaudevilles, il n'hésitait pas, en effet, à aborder comédies symboliques, évocations poétiques, études psychologiques, actes de Grand Guignol, adaptations de Plaute, Térence, Shakespeare, farces du moyen âge — tout un répertoire bigarré parsemé au reste de traits folkloriques. Dans un recueil de petits actes qu'il publiera en 1934, Raveline fera faire bon ménage à Andersen, Richepin, Marivaux, et à un réalisme borain mystique et farceur. À travers tant de vicissitudes, il sait encore être lui-même, avec sa familiarité gouailleuse, sa fantaisie et sa verdeur. Ce théâtre est sommaire? L'action paraît simple? C'est en tout cas la victoire du verbe borain qui, en dehors de toute tradition réaliste, rend leur valeur à des moyens expressifs oubliés ou négligés.

Une volonté consciente et beaucoup plus efficiente de briser les routines se manifesta avec netteté dans le chef de six auteurs liégeois qui commencèrent vraiment leur carrière entre 1920 et 1930. JOSEPH MIGNOLET ouvrit le ban de la contestation en 1922 avec une évocation idyllique d'une telle valeur qu'elle accordait à sa démonstration une autorité dangereuse. Les faiblesses ne se révélèrent tout à fait que dans ses pièces postérieures de la même veine, un pseudo-romantisme littéraire et léger. C'est à cette imagerie d'aquarelles qu'on rattachera les reconstitutions historiques, charmantes mais tout aussi rêvées, de CONSTANT DEHOUSSE. Mignolet voulut surtout prouver que le théâtre wallon pouvait s'évader dans l'espace poético-folklorique d'un passé chrétien, construit de toutes pièces. Était-il trop poète pour imposer sa dramaturgie? Que non. À preuve sa pièce sur l'incompatibilité de certains milieux bourgeois et de la vocation artistique, créée onze ans plus tard.
MARCEL LAUNAY, captateur de forces occultes dans un âpre milieu rural, propose une suite de chroniques aux vibrations de grande intensité. Scéniquement, il apparaît comme un Bernstein à qui plaisent les coups du sort et les coups de théâtre; sur le plan du romanesque, cet intellectuel retourné au passé, aux champs et aux bois de son village de la Haute-Ardenne, fait penser notamment à Rollinat et à Fabié, dont il aimait les livres. Moins statique que celui de Mignolet, le théâtre de Launay, qui

séduit par la vérité de ses situations, ne donne pas l'impression que l'auteur a été dépassé par sa création.

Outre ces auteurs se penchant sur un passé, voici trois autres chercheurs d'aventure. Pour eux, l'originalité consiste à offrir plus de prise au monde extérieur. En trois ans, de 1927 à 1929 (il mourut en 1930), VICTOR RADOUX-COUTURIER donna quatre comédies dramatiques où il affirme sa volonté de sortir de la



PAGE DE TITRE D'UN RECUEIL DU BORAIN HENRY RAVELINE. *Liège, Collection Société de Langue et de Littérature Wallonnes (Photo du Musée de la Vie Wallonne).*

EDGARD SCAUFLAIRE, *TCHANTCHÈS, incarnation de l'esprit de Liège. Illustration pour la pièce de* THÉO BEAUDUIN *et* MICHEL DUCHATTO, *Liège, 1930. Collection particulière (Photo Francis Niffle, Liège).*

tradition par l'excentricité des situations (transfusion sanguine, accident d'aviation...) et des personnages (l'un d'entre eux est, qui l'eût cru? une malade hystérique et somnambule).

Plus intérieur, annonçant un réalisme psychologique plus intense, voici le théâtre de THÉO BEAUDUIN et MICHEL DUCHATTO, deux journalistes. Après une série de revues étourdissantes d'esprit, ils se mettent à la scène sérieuse. Ils connaissent bien — trop bien — le théâtre français moderne dont ils n'adaptent pas toujours au mieux les situations hardies. Plus que Radoux-Couturier, ils s'adonnent à l'étude des caractères et des psychologies individuelles. Mieux que lui aussi, car ils se méfient à la fois du romantisme et du réalisme. Il faut voir en eux des novateurs de l'exotisme et du théâtre social. D'autre part, leur pièce la plus populaire, l'héroï-comique *Tchantchès* (1930), s'inspire du *Cyrano* de Rostand. Ce fut conscient. Un pastiche? Non, une transposition qui ne manque pas d'allure. Il y a plus: dans cet album de beaux vers écrits sur de nobles sentiments, on ne trouve pas la caricature à laquelle on aurait pu s'attendre, mais, à travers une éloquence nourrie, un personnage vivant. C'est une réussite digne des auteurs de *Li dièrinne vôye* et *Deûs-omes*. Hélas! Beauduin mourra en 1932. Duchatto, après le succès de son acte *On clér dimègne*, d'une belle tenue littéraire, partit se fixer à Paris, appelé par ses occupations professionnelles. Il ne retrouvera Liège qu'en 1946. Son nom réapparut à l'affiche avec des pièces originales ou des adaptations (comédie policière, drame d'atmosphère, mélo d'un caractère surprenant), comédies légères faites de subtilité et souvent d'ironie. La pièce majeure de la carrière solitaire de Michel Duchatto demeurera cependant une adaptation (1957) de la version que Giraudoux fit de l'*Electre* de Sophocle.

AFFICHE POUR LI CUZIN BÈBÈRT DE JOSEPH DUYSENX, *opérette d'avant guerre. Illustration de* LÉON DEFRECHEUX (1922). *Collection Musée de la Vie Wallonne, Liège (Photo du Musée).*

UNE CRISE FÉCONDE (1930-1940)

Déjà en 1930, après s'être laissé éblouir par son succès et sa vitalité, le théâtre wallon prit conscience de sa vulnérabilité. La crise économique de 1929-1933, qui raréfie le public, et la concurrence du cinéma l'amenèrent à renouveler son répertoire. La mutation ne fut pourtant pas facile. Ainsi, à Liège, on ne compta qu'une cinquantaine de spectateurs à la création de *Lazare*, une 'haute' pièce de CHARLES-HENRI DERACHE, dont il va être question plus loin. Les traditionalistes exultent: n'ont-ils pas eu raison de critiquer l'intrusion des 'intellectuels' qui ont fait quitter au théâtre wallon sa voie royale d'observation réaliste et de langage populaire? Divers moyens furent tentés pour ramener les spectateurs: retour intensif au rire facile (vaudeville, revue, comédie musicale, etc.) et même, nouveauté à signaler, pièces bilingues (wallon et français), utilisation de l'énigme policière (MAURICE LONCIN, MICHEL DUCHATTO). On reprend d'anciens succès sûrs de plaire comme les opérettes de Joseph Duysenx.

À la fin de cette décade, on n'écrit plus guère de pièces en deux actes, alors qu'elles occupaient 15 % du répertoire en 1930; même régression dans les pièces en un acte. Cela signifie que le temps des longues séances à deux pièces, voire avec intermède, est terminé.

Pendant la période 1930-1940, le théâtre liégeois est ainsi amené à chercher une vigueur nouvelle. MIGNOLET achève sa carrière en donnant deux de ses trois œuvres majeures, un 'miracle' et une comédie dramatique. LAUNAY continue sa série impressionnante de tragédies. LEGRAND, MAUBEUGE, STEINWEG et BRENDEL font créer chacun leur meilleure pièce. LEKEU et DEHOUSSE, de leur côté, continuent sur leur lancée.
Le compositeur EUGÈNE YSAŸE dote le répertoire d'un théâtre véritablement lyrique avec *Piére li houyeû* (1931) JOSEPH DURBUY s'impose; il signe entre autres une pièce folklorique, *Fabrike al crôye*, qui fit forte impression. PIERRE MARCHAND s'épanouit dans le théâtre psychologique et donne une pièce sur l'infidélité conjugale, *Frédéric*. FRANÇOIS MASSET, mineur et petit-fils de mineur, débute en parlant de l'antimilitarisme et des méfaits sociaux du machinisme. Un gros effort de renouvellement se marque plus nettement chez SIMON RADOUX, JOSEPH DEFFET et CHARLES-HENRI DERACHE.

De SIMON RADOUX (né à Ans en 1860), *Li lèçon dès cwârdjeûs (La leçon des cartes)*, avec moins de caractère que *Tchantchès*, offre plus d'originalité. Cette 'moralité' en vers à la façon médiévale propose une double leçon de simplicité et de modestie, au travers des rois, dames et valets du jeu de cartes. Cet essai de théâtre symbolique n'eut guère d'écho. Le bourgeois aurait cependant dû apprécier les costumes et le décor inaccoutumés comme le retour à l'ordre qui rend à chacun ses droits. Même indifférence pour l'effort novateur de JOSEPH DEFFET avec ses deux pièces en vers *Vola l'ome!* et sa suite *Li Riv'nant* (Passion et retour du Christ). L'idéologie socialiste est perceptible dans un chœur parlé où Jésus appelle les humbles à la révolte. A Verviers, malgré l'écrasant souvenir d'Henri Hurard, ADRIEN CRAHAY réussit à se détacher d'un lot d'anonymes.

CHARLES-HENRI DERACHE. Son tempérament, sa culture lui ont fait ouvrir rapidement des horizons nouveaux. Il ne fera pas école, hélas! Derache débuta en 1938 sur un mode mineur: une comédie plaisante et d'un humour inattendu. La même année survint un coup d'éclat. Le théâtre wallon entrait dans le champ de la 'philosophie' par les voies détournées de la satire, du sentiment et du 'suspense' policier. *Lazare*, animé et coloré comme une farce, s'attaque à l'égoïsme, comme au problème de l'espérance humaine. On a évoqué à son sujet soit Théo Fleischman, soit André Obey. La substance de cette grande œuvre. imparfaitement construite peut-être, se retrouvera de façon évidente dans le répertoire ultérieur de son auteur brillant et inégal. *Lazare* reste le coup le plus dur porté au réalisme de la scène wallonne traditionnelle.

La démonstration de la richesse liégeoise d'entre 1930 et 1940 se poursuit encore avec NICOLAS TROKART, ce boucher de village qui apporta au réalisme une puissance — ou une brutalité — jamais atteinte dans notre répertoire. Il poursuit l'œuvre de tension de Hurard en la portant à son paroxysme. Ne lui parlez pas de l'invisible ou de l'anormalité; la réalité lui suffit, qu'il prend à bras le corps et jette sur sa table de travail comme il faisait d'un quartier de viande. Et c'est d'une main experte qu'il œuvre. Cet athlète solide et intelligent connaît pourtant ses limites: homme de théâtre oui, romancier non. Sans briser les liens qui l'unissaient aux gens de chez lui, paysans, ouvriers ou bourgeois, il a prouvé, plus que le maître verviétois, que les Wallons n'offrent pas seulement des types généraux à silhouetter mais des vies authentiques à saisir. Aujourd'hui encore, même si certains de ses sujets ont vieilli, on admire son pouvoir de renouvellement.

LES MAMES
Pièce Wallonne en un acte
– de M. Georges FAY –
Chaussée de Montignies, 3, à GILLY
(LA FÊTE DES MÈRES)
Adaptation Liégeoise par M. Fernand STEVART, rue Daussoigne-Méhul, 24
LIEGE

PAGE DE TITRE DE LA PIÈCE 'LES MAMES' *(wallon de Charleroi)* *par* GEORGES FAY. *Adaptation en wallon de Liège par* FERNAND STÉVART. *Exemple intéressant d'adaptation de dialecte et du procédé de localisation, nécessaire pour les droits d'auteur. Ces 'droits d'auteur' ont souvent joué un rôle important dans l'histoire du théâtre wallon. Collection particulière (Photo Francis Niffle, Liège).*

Dans les autres régions, la période 1930-1940 connaît une accession progressive mais inégale à un théâtre plus divers dans des thèmes qui font appel à l'idéal. C'est au pays de Charleroi que se manifeste l'équipe la plus vivante avec ÉMILE ANDRÉ ROBERT, acteur et metteur en ondes, dont le théâtre de mœurs, qui n'a pas une ride aujourd'hui, offre des observations exactes ou des souvenirs vrais vus par un œil d'humoriste tendre. A citer aussi l'instituteur

ILLUSTRATION *par* WALTER VAN BELLINGHEN *de* 'BOQUÊTS DÈL NUTE' *du Nivellois* FRANZ DEWANDELAER. *Bois. Collection Émile Lempereur (Photo Francis Niffle, Liège).*

GEORGES FAY, avec une comédie de caractère bâtie autour de deux thèmes: l'enfant, anneau des générations, et la promotion sociale par l'école. L'ingénieur ADELIN BAYOT traite ses pièces en scènes folkloriques; XAVIER LOUIS et FERNAND VISSOUL offrent des essais de théâtre social et politique.

Le Centre du Hainaut, toujours très attaché au burlesque et au mélodrame, connut alors la révélation du meilleur auteur dramatique de la province, LOUIS NOËL, arraché à son terroir natal pour se fixer en pays flamand. Succédant à A. POPULAIRE, H. OUTLET et FLORI DEPRÊTRE, Noël s'affirma avec *Mène,* peinture puissante d'une vieille fille à l'instinct maternel refoulé. On assistait enfin, dans le Centre, à une action soutenue par la force du sentiment et du style. La comédie dramatique et la comédie de moeurs et de caractère qui succéderont à *Mène* avant la guerre de 1940 témoigneront du savoir-faire évident de Noël.

Mons et Tournai restent en retard. Au Borinage, avec une rudesse brutale qui n'est pas sans art, DUPONT peint la vie des mineurs. On lui préfère pourtant les amuseries populaires qui exploitent superficiellement et musicalement l'actualité.

Dans le Brabant wallon, hors Nivelles, les œuvres se diversifient davantage mais le théâtre reste enfermé dans un réalisme simpliste, la revue ou l'opérette-vaudeville. Une pièce plus littéraire que dramatique, de PAUL MOUREAU, remporte un vif succès. Les vers de *Pa d'zos l'tiyou (Sous le tilleul)* sont musicaux, coulants, rythmés. La suite, en prose, *Djan Burdou*, eut fort courte carrière, qui fut créée dans les bruits de guerre; elle est du reste moins attachante.
Le Nivellois FRANZ DEWANDELAER a signé des œuvres où la volonté d'avant-garde est des plus manifestes. *Lès deûs rèves* fut écrite vers 1932-1933. Elle ne sera créée, et par des marionnettes, pour la télévision, qu'en décembre 1976. Nous nous trouvons devant une sorte de 'sotie' essentiellement satirique qui s'en prend à l'argent, à l'armée et à l'Église. Le 'climat' pourrait faire penser au théâtre symboliste, mais la satire sociale est virulente et le prosélytisme agressif. Ce serait plutôt des premières pièces de Fernand Crommelynck que nous rapprocherions cet acte d'une technique expressionniste, où l'auteur est de son temps, passionnément. Une autre audace apparaît dans *Boquèts dèl nute* et dans *L' tchanson du grisou*. Il s'agit ici d'un détachement total de l'esthétisme traditionnel pour une technique du 'collage' dramatisé d'extraits de journaux et de fragments de lettres d'affaires, chère au romancier américain Upton Sinclair dont Dewandelaer se sent proche. D'un côté, l'épopée du charbon, ou plutôt un réquisitoire contre la rapacité capitaliste s'exerçant dans un monde indifférent; de l'autre, la vie des mineurs, ou plutôt une exaltation de la valeur du peuple. Film poétique ou chœur parlé? C'est, en tout cas, la première tentative du genre dans toutes les littératures dialectales gallo-romanes. C'est, en tout cas, la haine de la facilité et des sujets traditionnels; c'est la volonté d'un art dynamique de masse, créateur ou animateur d'une conscience collective. L'éloquence est effacée par le matériau, sciemment.

Un phénomène qu'il faudra étudier, et sur des plans divers, c'est la présence de mouvements extérieurs, tels la création namuroise à Bruxelles, la plus longue et la plus importante, la création carolorégienne en Angleterre (1914-1918), le théâtre de captivité, le théâtre au Congo belge. C'est de Bruxelles, où ils résidaient pour des raisons professionnelles, que les trois meilleurs auteurs namurois d'entre 1930 et 1940 envoyaient leurs pièces aux cercles de leur province natale. HENRI TOURNAY exploite l'histoire et le folklore mosans dans une tragédie et un opéra-comique. ARTHUR POTIER couronne sa carrière avec un drame de braconnage. JULES EVRARD apporte avec prudence un accent moderne; ses dernières productions, écrites au départ d'un personnage namurois du passé (un compositeur aveugle du XIX^{e} siècle et un carillonneur du

XVII[e]), donnent une image soignée et fort plaisante de la bonne littérature namuroise traditionnelle.

Le dictionnaire des thèmes pour cette époque s'est élargi sensiblement, on l'aura vu. Si l'aspect social du temps continue à alimenter abondamment le répertoire (crise, droit au travail, société en mutation, éclatement des familles, risques de guerre, colonialisme, etc.), le passé est davantage prospecté (mœurs, croyances, faits ou personnages historiques), et l'avenir voit braquer sur lui des projecteurs inquiets (perspectives de paix et de justice, développement de l'enseignement...). Bien entendu, la Vie et l'Amour ont plus de place que la Mort. Beaucoup plus.

En résumé, au-dessus d'un fond de grandes facilités et de petits calculs, le théâtre d'observation a perdu du terrain au profit du théâtre psychologique. Les deux genres se sont interpénétrés dans la comédie dramatique dont les maîtres ont été Hurard et Trokart. Antidotes à ce réalisme, s'opposent des formes nouvelles restées occasionnelles (Dewandelaer, Raveline, Beauduin et Duchatto, Radoux, Deffet). Domine surtout le théâtre personnel de Derache.

LA DEUXIÈME GUERRE MONDIALE

En Hainaut. C'est au répertoire carolorégien que la guerre 1940-1944 ajouta la meilleure part: trois comédies écrites et créées dans des camps de prisonniers. De l'avocat Franz Michaux, l'une illustre un sujet de circonstance: l'attente du retour au foyer, dans un mélange d'humour et de sentiment plaisamment dosé; l'autre exalte le respect de la dignité humaine dans un rappel de la crise économique de 1932. Henri Van Cutsem fils écrit un acte tout de fraîcheur et de sensibilité. Malgré le succès que leurs œuvres remportèrent au pays, aucun d'eux ne retourna à la scène. Tout comme Max-André Frère, en 1945, Marc De Burges en 1957, et Armand Deltenre.

Pendant ce temps, au pays, réapparurent Léo Vicas, J.-B. Stainier et Léon Mahy, tous trois attentifs aux problèmes sociaux et moraux des gens de la mine.

Plus artistes, s'affirmèrent Henri Pétrez et Georges Fay, qui sait faire se voisiner la finesse et la verdeur, l'émotion et le comique. Un attention particulière est due à une pièce de Léon Mahy, *Li pus bia dès bouneûrs* (1949), où se conjuguent, pour la première fois dans le répertoire wallon, le réalisme social (la vie des mineurs), l'allégorie (l'Eau et le Grisou) et l'intention philosophique (le bonheur est dans le don). D'abord écrite en un acte, puis en trois, elle montre des visées moins hautes dans la version en vers que l'auteur fit créer en 1963.

Cette vitalité carolorégienne n'estompe pas les mérites du Louviérois Louis Noël. Sans sortir des questions d'intérêt, il livra une succession de 'pièces fortes', dont *Mayèt*, présentée par Trokart avec grand succès en traduction liégeoise. Noël traita aussi sur le mode comique un drame de la jalousie et de l'intérêt au travers de la fidélité abusive d'une veuve. Puis il se remit à ses comédies dramatiques en misant sur un autre mobile: les souffrances et le triomphe de l'amour. Au même théâtre à base d'amertume, et toujours dans le Centre, rattachons les 'tranches de vie', pièces psychologiques ou à thèse, dans lesquelles Marcel Herlemont concilia intérêt dramatique moderne et volonté d'éducation sociale, de même que Louis Jauniaux. Plus traditionnel, Joseph Faucon a vu l'un de ses personnages devenir très populaire sur le plan régional grâce à un interprète de talent exceptionnel. Armand Bernier, qui se fit un nom dans la poésie française, et Maurice Denuit ont collaboré à une farce qui allie naturel et malice dans une croustillante saveur picarde. Quant à Ernest Haucotte, ses trop nombreuses activités de chroniqueur et d'animateur culturel l'ont empêché de développer sa création dramatique, où, cependant, les qualités ne manquent pas.

L'APRÈS-GUERRE

Le théâtre borain de l'après-guerre connut la meilleure part du répertoire de HENRI TOURNELLE. Ses transpositions en tragédies-bouffes de *Cyrano de Bergerac* et de *L'Avare* montrent un grossissement comique qui, parti essentiellement de la langue, confère une psychologie aux personnages. L'esprit régional, dans sa verve drue et son ironie pittoresque, y trouvent leur compte. C'est aussi le cas de la parodie du *Cid* que JEAN-NOËL CARION a écrite dans le patois du sud du Hainaut — région très pauvre sur le plan de la création littéraire. Au Borinage encore, JEAN BENOÎT tenta de renouveler le répertoire par des essais d'adaptation du mystère, fruit de sa collaboration à la radio. Une mort prématurée ne lui a pas permis d'épanouir ses dons.

À Ath, ALPHONSE DENEUBOURG conçut quelques actes sentimentaux d'un goût sûr, qui tranchent sur le pauvre répertoire régional.
À Tournai, le journaliste EDMOND GODART inséra plus de vérité dans une tradition de vaudevilles défendue par Edgard Hespel. La revue et le 'cabaret' y prennent de plus en plus de place et leur esprit ne cesse d'attirer la foule.
A Mouscron, MARIUS STAQUET, actuellement le seul auteur encore fécond de la région picarde avec un directeur de tournées boraines, apporte un esprit et une imagination qui en font le virtuose de l'histoire hilarante et touffue. Son théâtre et son interprétation — car il est aussi acteur — font penser parfois au cinéma burlesque américain. La parodie lui a réussi dans ses *Quate mousquetaires.*
Mais reconnaissons que la création hennuyère de haute qualité a diminué fortement depuis la retraite de Louis Noël.

L'originalité du répertoire de GEORGES CHARLES, de Nivelles, se trouve dans l'amorce d'un théâtre de pensée et de rêve. L'une de ses pièces livre une conception personnelle, heureusement exprimée: le théâtre de la vie quotidienne et celui des marionnettes nourrissent conjointement une action scénique qui aurait pu être, au-delà du conte philosophique, une farce d'une féconde grandeur. Son concitoyen et cadet WILLY CHAUFOUREAU affectionne, lui aussi, l'humour et la satire. Sa façon de raconter la campagne de Jules César chez nous aurait pu élargir une des voies que Franz Dewandelaer avait ouvertes. Substance légère et rieuse, sérénité souriante, a écrit le professeur Albert Henry sur les Wallons du Brabant, dans son admirable livre *Offrande wallonne.* C'est là le caractère essentiel du théâtre traditionnel d'ANDRÉ HANCRE. Un théâtre qui n'eut pas l'épanouissement annoncé par *Matante Rita.*

A Namur, JULES EVRARD aura donné de la sentimentalité et de l'esprit namurois une image assez exacte, en tout cas fort plaisante. La volonté de sortir de la tradition facile et de la commercialisation est évidente chez JEAN SERVAIS. Contestataire né, il cultive volontiers la satire dans l'expression d'un réalisme attentif aux changements de la vie quotidienne: conception du civisme, difficultés du petit commerce, évolution de la jeunesse, ventes à crédit, mœurs politiques, passion sportive, pollution, érotisme, recyclage, nouvelle liturgie, émancipation féminine, 'stress'... Sa meilleure œuvre rappelle, dans son thème et sa technique, une pièce de Miller diffusée par le Théâtre National de Belgique. La meilleure pièce namuroise de l'après-guerre allait-elle être l'adaptation que le régisseur et acteur GEORGES JACQUES fit de *Troisième étage*, d'Alfred Gehri? Ou l'alerte comédie de F. DELISSE, *Li p'tit mitan*, écrite d'après une rivalité sportive? Il fallut trois ans pour que *Flora dal Hoûlote* fût créée (1949).

GABRIELLE BERNARD, une employée de Moustier-sur-Sambre, n'écrira pour la scène qu'un drame paysan plein d'amour, de passion sénile, de haine, d'argent et de superstition. C'est *Flora dal Hoûlote*, trois actes en vers. Dans un wallon châtié et savoureux, un style direct conduit rapidement l'action comme si elle avait possédé une longue expérience de la scène. Les bouffées de poésie

THEATRE WALLON

Flora
dal Hoûlote

DRAME PAYSAN
en 3 actes en vers de
Gabrielle Bernard
(Prix triennal 1946)

Représenté pour la première fois par la Troupe Wallonne du Théâtre Royal de Namur, le 10 Mars 1949.

PAGE DE TITRE DE 'FLORA DAL HOÛLOTE' *de la Namuroise* GABRIELLE BERNARD. *Collection Émile Lempereur (Photo Francis Niffle, Liège).*

qu'on y apprécie ne sont pas des hors-d'œuvre comme chez Evrard et Moureau. La connaissance de la vie et de la mentalité campagnardes est incontestable. Les personnages sont vrais dans leur mélange de bien et de mal. La délicatesse va jusqu'à la subtilité. On pourrait rapprocher cette pièce, exceptionnelle sur le plan namurois, de la tragédie pastorale de D'Annunzio, *La fille de Jorio*. C'est une référence.

Trois pièces seulement tranchent, dans le Verviers de l'après-guerre. *Jenner* est une sorte d'accident heureux dans le répertoire d'ALEXIS BASTIN. L'illustre médecin anglais du XVIII[e] siècle est le personnage principal d'une reconstitution attachante. La deuxième œuvre est un drame que la Fagne a inspiré à ANDRÉE SOUGNEZ. Il fut monté sous la forme d'une évocation radiophonique.
ANDRÉ BLAVIER , lui, a traduit l'*Ubu Roi* de Jarry, ce qui fut sans effet sur la grisaille régionale.

En dehors des efforts, surtout liégeois, de renouvellement de l'action dramatique, le théâtre d'après 1945 a évolué en état de minorisation défensive. Vu la régression sensible du wallon dans la vie de tous les jours (en 1920, il était encore connu d'environ 85 % de la population, mais à présent...), la crainte qu'éprouve notre théâtre de perdre son public devient de plus en plus manifeste. D'où, sous l'apparence de multiples et, parfois, intéressantes nuances, son conformisme esthétique et moral. Il continue de pratiquer le mélange traditionnel d'une gaieté foncière et d'un réalisme quotidien. La comédie gaie vire aisément au vaudeville. Chez les 'faiseurs d'actes', la recherche d'un succès s'affiche souvent dans la cocasserie superficielle des situations, des personnages et des mots. Ou bien, on verse dans un sentimentalisme puéril. D'autre part, ce théâtre reste un spectacle, même quand il aborde les problèmes sociaux dans un esprit agressif. La plupart de ses pièces ont été conçues et écrites à travers la grille traditionnelle: vision 'petite-bourgeoise' d'un monde populaire. Il n'est pas sorti d'un système, même dans certains de ses élans nobles.

L'éventail des thèmes, cependant, a continué de s'élargir. La guerre 1939-1945 avait fourni une multitude de situations nouvelles: la captivité des seuls soldats wallons, la résistance à l'occupant, les séquelles de cette parenthèse sanglante, la bombe atomique, l'angoisse ou l'absurdité de l'existence, la lutte de l'individu contre la société, la ségrégation raciale. Et l'on peut continuer: le chômage, la contestation, la délinquance, les problèmes des jeunes, la dévaluation morale de la société de consommation, l'avortement — que sais-je encore!

C'est à Liège aussi que nous trouvons, après la deuxième guerre mondiale, la volonté la plus affirmée de renouvellement. Les tentatives de rupture avec le passé s'y sont multipliées avec énergie. JEAN RATHMÈS cherche à rompre avec la convention réaliste par la rigueur psychologique; MASSET s'efforce d'allier poésie et sensualité, tandis que HENRI DERACHE et FRANCIS cultivent les nuances de l'humour. D'autres se tournent plutôt vers l'exploitation des ressources expressives du langage (RATHMÈS, MAQUET, LOVEGNÉE) ou

de l'histoire (TARGÉ, MARCELLE MARTIN, LOVEGNÉE encore), l'insolite (DERACHE, RATHMÈS). Il faut surtout saluer l'adaptation d'œuvres étrangères (MARCEL HICTER s'y distingue, de même que JENNY D'INVERNO, MICHEL DUCHATTO, JO DUCHESNE). D'autres fois, ce sont les ressources particulières de la radio (MAQUET, RATHMÈS) et du cinéma (FREDDY CHARLES) qui sont recherchées.
Un art, à la fois plus libre et plus élaboré, s'est ajouté au document psychologique, social ou folklorique. Les êtres, surtout chez Masset et Rathmès, montrent une chaleur plus vive. La sensualité est plus franche, l'inconscient moins retenu. Ce théâtre, dans sa prétention à rivaliser avec le théâtre français moderne, a suivi celui-ci dans ses divers mouvements. Il l'a suivi avec les difficultés — notamment de langage — qu'on peut imaginer. Le vocabulaire wallon ne se manie pas toujours avec facilité lorsqu'il s'agit d'évoquer le doute, l'angoisse, l'absurdité. D'autre part, il faut encore compter avec l'absence de préparation des interprètes comme avec celle du public... Aussi convient-il de saluer les efforts louables déployés par ces francs-tireurs de la scène wallonne.

Ce théâtre liégeois, source d'animation culturelle beaucoup plus que dans les autres régions, fut servi, entre 1950 et 1970, par un effort vigoureux de rajeunissement en matière de mise en scène (théâtre-écran, en rond, en long ou en tentures, éléments de décor, plans inclinés, scène tournante) et dans l'interprétation (rythme, dépouillement). C'est le moment de citer le *Novê Tèyâte walon*, l'actuel *Théâtre communal du Trianon*, le *Théâtre dialectal populaire* et le *Gala wallon annuel*. Les noms de LÉOPOLD LEJEUNE, CAMILLE CAGANUS et EUGÈNE PETITHAN y sont attachés. Ce sont des meneurs de jeu dont la Wallonie toute entière aurait dû largement profiter. Il faut citer hors pair, ici, le rôle de JENNY D'INVERNO dans la mise en scène, l'interprétation et — ne l'oublions pas — l'apprentissage de jeunes recrues.

C'est le moment aussi de rappeler les aides matérielles et morales de plus en plus importantes d'institutions officielles. L'État, les Provinces et certaines Villes deviennent heureusement plus sensibles aux vertus de ce théâtre amateur pour lequel des cours et des stages ont été mis sur pied.
On parle dorénavant beaucoup plus fréquemment du *théâtre en wallon*, qui se distancie des réalités populaires et prend ses personnages et ses situations en toute liberté!

Les adaptations parfaites d'œuvres anciennes ou étrangères ne manquent pas non plus dans le répertoire: il suffit de penser aux travaux de Simon, Hicter, Duchatto, D'Inverno, Duchesne, Fay, etc. Pourraient-elles constituer une démonstration théâtrale de grande valeur? se demandait déjà Michel Duchatto, au Congrès de Wavre, en 1931. Le 'théâtre en wallon' a répondu par l'affirmative, lui qui a suscité une évasion et une élévation spirituelles indéniables. Ses meilleurs illustrateurs ont même moins altéré la langue et l'esprit wallons que ne l'ont fait de maladroits thuriféraires de la tradition.

Mais voyons de plus près ce groupe liégeois d'art moderne.
A FRANÇOIS MASSET, il a fallu des années pour atteindre à la rigueur et à la fermeté d'un théâtre plus intime et, comme il aime à dire, 'chuchoté'. Il y a quelque chose d'émouvant dans ce combat mené par un ouvrier autodidacte, grand lecteur de littérature sociale et moralisante, pour diriger sa pensée, acquérir une écriture, créer un climat, voire un style. Son théâtre exige du spectateur une prise de conscience et une participation à des débats hardis où la sensualité, notamment, est bien présente. Un théâtre de pensée, donc, mais aussi de vie et d'une grande richesse thématique. François Masset reste l'auteur qui a développé le plus en nous la sensibilité contemporaine. Il ne se force pas à simplifier les problèmes ou à les noyer sous un flot verbal; il ne réglemente pas, non plus, il expose. Combatif et optimiste de nature, il

cherche à libérer l'homme de ce qui détruit le plus sa dignité. Il n'a jamais voulu couper sa vie de cette racine, la souffrance. Il traduit ses rêves, se découvrant plus qu'il ne croit, non par orgueil mais dans le double besoin de s'éclairer et de servir les autres. *Tot rotant so lès steûles (En marchant sur les étoiles)* : c'est le titre d'une de ses pièces et celui que nous donnerions volontiers à tout son théâtre. *L'Anna-Belle* en est la pièce la plus hardie, la mieux construite,la plus sensuelle. Si Masset provoque le public, il agit aussi de la sorte avec

JENNY D'INVERNO *dans le rôle de la Célestine* (L'ACOPLEUSE, *adaptation par* MARCEL HICTER *de la Célestine de Ferdinand de Rojas, 1964). (Photo Théo Massart, Liège, reproduite par Francis Niffle).*

ENREGISTREMENT DES 'CONVWÈS D'PARIS' *de* JEAN RATHMÈS. *Avec Guy Réna et Maurice Lacroix (Photo* R.T.B. *Centre de Wallonie, Liège).*

ses interprètes. Ceux-ci se voient forcés d'engager leur sensibilité profonde, envahis par des problèmes dont ils sortent meurtris.

JEAN RATHMÈS a un répertoire moins abondant que celui de Masset mais aussi attentif à la vie intérieure. Comme Masset l'a fait dans *Al saminne dès qwate djûdis (À la semaine des quatre jeudis)*, mais avec une drôlerie qui est bien à lui, Rathmès s'est essayé à la dramatisation d'un conte philosophique et satirique (*L'ôr èt l'ile*, ou *L'oûhê d' crustal* [*L'oiseau de cristal*]). Il a abordé également l'intrigue policière (*Li hèrlêye)* et la comédie de mœurs *(L'èfant so l'teût* [*L'enfant sur le toit*]). Ses débuts avec *Priyîre po dès vikants* (*Prière pour des vivants,* 1954), après des succès en poésie, annonçaient de 'hautes' comédies psychologiques qui suivront — *Baclande, Lès convwès d'Paris, Li bati.* Les deux premières, inspirées par le poids de l'absence et de l'attente, n'attirent pas, hélas! le grand public. La troisième, par ses exigences de mise en scène matérielle, décourage les troupes. Situation pénible que celle de ces très belles pièces trop peu jouées ! Car on trouve chez Rathmès une densité psychologique des plus rares, un anticonformisme lucide, le tout servi par une écriture rigoureuse, vigoureuse. L'œuvre, puissante et fine, prend d'autant plus de relief qu'elle apparaît détachée de son créateur.

L'intelligence théâtrale de MARCELLE MARTIN se révélait déjà dans sa première pièce, *Li 6.800*, une solide comédie de mœurs inspirée par le sort d'un enfant de Justice. Les mêmes qualités se retrouvèrent, dans un réalisme plus mesuré, avec *Vint d'orèdje (Vent d'orage),* comédie psychologique. Sa dernière pièce, *Théroigne de Méricourt* ou *Li bèle Lîdjwèsse (La belle Liégeoise),* écrite, comme nous prévient l'auteur, 'sans loi, sans retenue sans obligation', soulève de multiples problèmes: place de la pièce historique dans le répertoire moderne, difficultés d'une grande distribution dans une mise en scène exigeante. C'est davantage l'histoire d'un personnage que l'histoire d'une époque. Les procédés ne sont pas absents de cet essai qui a très bien subi l'épreuve de la diffusion télévisée.

JACQUES MORAYNS a écrit ses pièces wallonnes comme ses très nombreux romans français: trop vite et avec trop de facilité. Une vingtaine de pièces en cinq ans! Son théâtre d'imagination est pourtant écrit dans une langue qui n'est pas sans qualités. Dans la lignée de Masset, J. FONTAINE a collaboré avec le maître pour réussir un départ dont bien des promesses ont été tenues; G.SIMONIS, attentif aux problèmes de l'amour, a créé des climats variés. Ne quittons pas encore Liège. Car voici CHARLES-HENRY DERACHE, intelligent, séduisant, agressif. C'est notre grand auteur satirique. Et pourtant, il serait injuste d'enfermer cette personnalité dans la farce philosophique, encore qu'il y fasse montre d'une originalité très bénéfique pour notre théâtre dialectal. *Mi tchâr èt mès-ohês (Ma chair et mes os), On lêd vî ome (Un laid vieil homme)* se détachent nettement de l'ensemble du répertoire. Derache a également réussi dans d'autres genres: le théâtre poétique (*Riflorihèdje,* [*Refloraison*]), la comédie-farce *(Mi-amoûr cint ans vî)*, où se mêlent poésie, satire, réalisme et rêve — la mort y côtoye l'amour sur deux thèmes (Tristan et Yseult, et Cendrillon) —, des 'pièces noires', d'une technique symbolico-réaliste très sûre *(Li cadrile dès sègnîs* [*Le quadrille des ensorcelés*]*; Brigite di glèce; Trio)*. Derache se complaît dans les inquiétudes au travers de grands problèmes humains. La forme de ses œuvres est chatoyante. Le dialogue, parfois plus original que naturel, entraîne par sa vivacité.

D'autres Liégeois prometteurs nous ont un peu laissé sur notre faim. D'autres, comme JOSEPH SCHETTER, personnalité du journalisme liégeois, se sont mis assez tard à la scène wallonne, après des écrits français, et ont retenu l'attention dans plusieurs genres. Le *Grétry* de Schetter est attendu. Le répertoire de DIEUDONNÉ BOVERIE, qu'il soit comique ou dramatique, aurait pu atteindre à plus de caractère, malgré ses curiosités et sa vivacité

d'esprit. Si la plus gaie de ses pièces est *Coco èst raviké (Coco est ressuscité)* et la plus achevée *Moncheû Rubens*, la plus attachante reste *L'ome qui n' moûrrè mây (L'homme qui ne mourra jamais)*. Ce Don Juan particulièrement cynique et dépravé est condamné par le père d'une de ses victimes à vivre toujours et à chercher, outre le pardon, le secret de l'amour et du bonheur. C'est une œuvre touffue sans être baroque, comme celles qu'aime à écrire ce singulier collectionneur et marquettiste verbal qu'est ALBERT LOVEGNÉE.

La volonté d'un nouveau théâtre, il faut aller la chercher dans les trois meilleures pièces d'ALBERT MAQUET. Leur durée, un acte chacune, le temps qui les sépare, 1951-1958-1968, et l'éloignement de l'auteur des milieux du théâtre ne les destinaient peut-être pas à marquer le répertoire, comme elles l'ont pourtant fait. L'originalité de leur sujet et de leurs caractères est d'un non-conformisme agressif. Maquet a commencé par un coup de maître, *Ratakans, mès-êfants (Recommençons, mes enfants)*, une fantaisie radiophonique écrite, comme les œuvres suivantes d'ailleurs, dans une langue d'une fermeté peu commune. *Li tchûse (Le choix)* et *Li tèlèfone* nous plongent dans un âpre réalisme que tempèrent cependant des échappées poétiques.

PAUL FRANCY a passé comme un météore. Un autre Derache, à l'esprit aussi personnel. Mais qui s'est tu, après avoir fourni dans une seule pièce une histoire originale au comique savoureux.

LÉON WARNANT apporta également dans sa pièce plus temporelle une note hors-série dans l'esprit comme dans la forme. Quant à EUGÈNE PETITHAN, il a mis trop vite son intelligence et son expérience de la scène au service des autres. Comme Trokart, Jenny d'Inverno et Marcelle Martin, JEAN TARGÉ était monté maintes fois sur les planches avant de se faire auteur dans le genre de la pièce historique à spectacle.

LE THÉÂTRE DES COLLINES
EUL GRAND GÈANT ET S'PÈRROQUEU
PÎCHE É PIGARD DE JACQUES MÈRIE DOU GRIS DÈS NÊUS.
D'APRÈS ÉUN FAUF DE RENÈ DOU PÎT'
ARLOCHÊUS D'GUIGNOLES: RENÈ DE L'ÉBÉUNISTE, JOHAN ÈT FRANCIS' DOU GARLI, JEAN-PÎR DE L'ESPINÈTTE, EUL COQ DEUL DURÈNNE, ROBERT MIA DOU GROS, HUBERT DOU GROS NINIE.
FLOBECQ-ÉCOLE MOYENNE - 15 JUIN 1975
MARIONNETTES ET CASTELET RÉALISÉS PAR L'ATHÉNÉE ROYAL D'ANVAING.

AFFICHE DU THÉÂTRE DES COLLINES. *Illustration de* JACQUES VANDEWATTYNE. *Collection Émile Lempereur (Photo Émile Lempereur, Châtelet).*

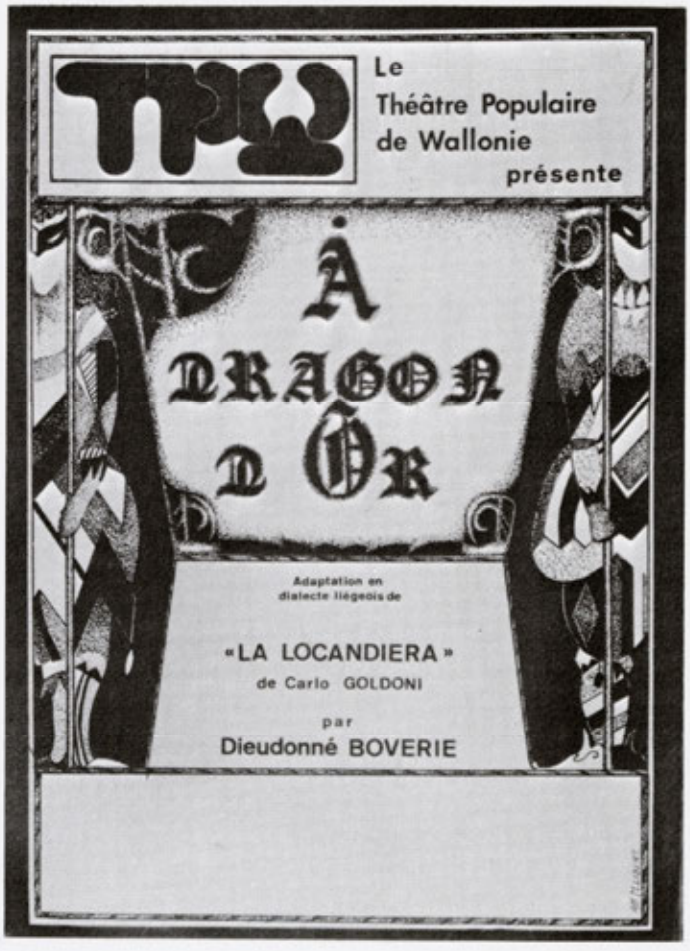
LES CONTEMPORAINS

Après avoir survolé cette moisson, il convient que notre curiosité amoureuse cherche des lueurs nouvelles, voire des chemins nouveaux sous le feuillage moins touffu d'une création qui semble retourner à la routine. Vivrons-nous encore une grande époque?

La relève de 'l'art jeune' se manifeste surtout dans le Hainaut. Le théâtre (non joué, hélas!) de FRANÇOIS COUVREUR (Flandre wallonne) est né au sein d'une ruralité inexploitée. S'il s'inspire du peuple, il s'évade du réalisme dans

un jeu au climat onirique. JACQUES VANDEWATTYNE, artiste-peintre et animateur du folklore de son pays des Collines, est enfant d'Ellezelles, village de farceurs, de frondeurs et de conteurs. Il a écrit et fait jouer deux pièces pour marionnettes d'après des récits traditionnels locaux. MONIQUE DUSSAUSSOIS (Centre), la cadette, vient de prendre la décision d'abandonner le dialecte pour se consacrer à sa profession de bibliothécaire près le Centre culturel provincial et à la littérature française, qui lui a fait obtenir le prix Charles Plisnier. Ce sera une grande perte pour le théâtre wallon 'qui bouge', auquel elle avait donné, en cinq ans, une demi-douzaine de pièces lyrico-symbolistes, dont *Et l'iviér qui va v'ni* (1976). Son théâtre de déracinement s'insère dans la Poésie et le Songe. L'auteur ne cache point son attirance pour l'angoisse existentielle et sa passion pour Tchékov.

AFFICHE DU SPECTACLE ACTUEL DU 'THÉÂTRE POPULAIRE DE WALLONIE': *A Dragon d'Or (adaptation liégeoise de* DIEUDONNÉ BOVERIE *de la Locandiera de Goldoni). Collection particulière (Photo Bibliothèque de l'Université de Liège).*



FÉLIX DUVAL (Centre), instituteur pensionné, fait oublier son âge par son langage poétique et sa passion pour la paix, la liberté et la vérité. LÉON DELTENRE (Centre) s'exprime dans une forme plus traditionnelle.

Il est certain que l'action du metteur en scène RENÉ RAPIN, disciple de feu Henri Chanal et de Frank Lucas, sera très bénéfique pour le théâtre wallon régional à condition que les auteurs 'en pointe' acceptent de tempérer leurs exigences

Au pays de Charleroi, PIERRE HENRI reste plus au contact du public. La série de ses succès au concours de l'Union nationale des Fédérations wallonnes, préparatoire à la finale de la 'Coupe du Roi Albert', a bénéficié de son expérience d'acteur.

Dans le Namurois, R. PRIGNEAUX se doit de continuer son essai de théâtre de marionnettes pour les petits; CHR. BIERLAIRE a voulu prendre ses distances avec la tradition dans une pièce qu'on ne lui joue pas *(Li Chaule)*.

A Liège, GEORGES SIMONIS et RAYMOND DUCKERS s'aventurent dans les zones marginales de la moralité. Le *Théâtre Populaire de Wallonie* renouvelle la scène wallonne, notamment par des adaptations, ainsi la *Locandiera* de Goldoni par Dieudonné Boverie.

CONCLUSIONS

Il est incontestable que, malgré ses lacunes, les imprécisions de sa vérité et ses compromis, le théâtre wallon, forme cordiale et artistique des loisirs, a exprimé dans une large mesure la vie populaire et l'esprit de nos régions. Plus vigoureux que 'fini', il mérite qu'on le déclare un témoin précieux de notre histoire. Document spécialement riche de nos dia-

lectes, il a manifesté une santé étonnante, mêlant l'amusant, la philanthropie et l'art. Il a offert une richesse esthétique relativement grande au regard de son monde particulier. Il a pris une part active dans la formation d'une conscience nationale wallonne. Il a aidé notre dialecte à prolonger son existence sans artifice. Il a répondu à un appel profond et à un besoin d'épanchement direct. Et s'il n'atteint qu'imparfaitement à l'universel, il n'en a pas moins révélé, avec une vitalité remarquable, un nombre impressionnant de personnalités attachantes. Tout cela justifie la tendresse dont nous l'entourons.

Le monde évolue avec une rapidité qui nous surprend et qui, parfois, nous angoisse. Quelle sera la résistance du théâtre wallon dans les accélérations du présent et le choc du futur? Il a sa chance, peut-on croire, si le Wallon de demain, dans un cadre communautaire, décide de défendre son identité. Si le Pouvoir considère vraiment le dialecte comme un moyen essentiel de culture, il doit lui réserver, auprès du français, la place à laquelle il a droit.

Émile LEMPEREUR

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

Pour les généralités, on verra les travaux mentionnés aux articles précédents.

Pour le THÉÂTRE, cf. plus spécialement CH. STEENEBRUGGEN, *Livre d'or de l'Association royale des auteurs dramatiques, chansonniers et compositeurs wallons de Belgique*, Liège, Gillard, 1936; E. THÉÂTRE, *Waalsche dialektletterkunde*, Standaard, Antwerpen-Brussel-Gent-Leuven, 1938; P. COPPE et L. PIRSOUL, *Dictionnaire bio-bibliographique des littératures d'expression wallonne (1622-1950)*, Gembloux, Duculot, 1951; *Les Etats généraux du théâtre amateur*, numéro spécial février-mai 1977 de *Rencontres*, Namur, C.A.C.E.F. et Ministère de la Culture française.

Voir aussi les *Comptes rendus* des *Congrès* organisés depuis 1919 par les Fédérations provinciales de littérature et d'art dramatique wallons; les *Bulletins* et *Annuaires* de la Société de Langue et de Littérature wallonnes; les *Bulletins des Fédérations provinciales* susdites, en particulier celui de la Féd. de Liège; *La Vie Wallonne*, en particulier les bilans annuels liégeois d'Oscar PECQUEUR, de 1921 à 1931, et des articles sur le théâtre tournaisien; *La Défense Wallonne; Les Dialectes belgo-romans; Pro Arte*, etc.

POUR L'EST WALLON ET LA GAUME: J. FELLER et J. WISIMUS, *Anthologie des poètes wallons verviétois*, Verviers, Nicolet, 1928; L. LOMBARD, *La vitalité romane de Malmedy*, Verviers, Leens, 1932; J. VANDEREUSE, *La littérature dialectale dans la province de Luxembourg*, Houffalize, Pesesse, 1936; R. BOXUS, *Histoire de la litt. wallonne au pays de Huy*, Huy, Degrâce, 1938; O. PECQUEUR, *Le théâtre dialectal*, dans *Les arts, la littérature et la musique de Wallonie*, Liège, Les Amis de l'Art wallon, 1930.

POUR LE CENTRE-WALLON : J. VANDEREUSE, *Le théâtre wallon du Brabant*, Gilly, Piérard, 1934; F. ROUSSEAU, *Propos d'un archiviste sur l'histoire de la littérature dialectale à Namur*, 2e partie: 1880-1965, Namur, *Les Cahiers wallons*, 1965.

POUR L'OUEST WALLON ET LA PICARDIE-HENNUYÈRE: E. LEMPEREUR, *Les lettres dialectales en Hainaut, essai et documents*, Châtelet, Jacob, 1963; J. VANDEREUSE, *Le théâtre wallon du Hainaut*, 2e éd., La Louvière, Impr. Commerc. et ind., 1930; G. HOYAUX, *La littérature patoisante dans le Centre*, La Louvière, Labor, 1931; E. PONCEAU, *Bibliographie tournaisienne*, Tournai, Rimbaut, 1939; E. LEMPEREUR, *Les écrivains du canton de Châtelet*, I, Charleroi, Héraly, 1943; ID., *La littérature dialectale au pays de Charleroi*, Charleroi, Luro, 1950; E. HAUCOTTE, *La littérature dialectale dans le Centre*, dans *Hainaut-Tourisme*, numéro special décembre 1957; ID., *ibid.*, dans *Rencontres*, cahiers de l'Inst. prov. de l'Educ. et des Loisirs, numéros 1-2 de janvier-juin 1963; F. BARRY, *270 écrivains dialectaux du pays Noir*, Charleroi, Ed. du Bourdon, 1958; ID., *Fleurs dialectales de Wallonie, ibid.*, 1970; M. HANART, *Des textes picards pour aujourd'hui?*, Ottignies, Ed. Nords, 1976.

V - LA SOCIÉTÉ DE LANGUE ET DE LITTÉRATURE WALLONNES

L'actuelle dénomination, *Société de Langue et de Littérature wallonnes*, a remplacé, en 1946, celle de *Société de Littérature wallonne*, laquelle avait elle-même succédé, en 1909, à l'appellation première, *Société liégeoise de Littérature wallonne*. Ces changements résultent d'une volonté de mieux adapter la désignation de la Société à ses préoccupations réelles.

BREF HISTORIQUE

Certains chapitres des tomes précédents ont déjà fait allusion à l'origine de la Société. Un concours de poésie dialectale, organisé à Liège pour célébrer le XXV[e] anniversaire de l'avènement de Léopold I[er], connut un tel succès que vingt-six amateurs de wallon décidèrent, en 1856, de fonder une société qui allait se donner pour tâche 'd'encourager les productions en wallon liégeois, de conserver sa pureté à notre antique idiome, d'en fixer autant que possible l'orthographe et les règles et d'en montrer les rapports avec les autres branches de la langue romane'. Ces activités concernaient donc non seulement la création littéraire, mais aussi la qualité de la langue, sa notation et son étude philologique.

Le champ d'intérêt de cette *Société liégeoise de Littérature wallonne*, au reste, ne fut jamais uniquement liégeois. Dès le tome II de son *Bulletin*, la Compagnie publie, en effet, des textes de Verviers, de Beauraing, de Marche-en-Famenne, c'est-à-dire que, déjà, elle déborde non seulement la région liégeoise, mais même ce domaine qu'on allait déterminer plus tard comme celui du dialecte liégeois dans un sens large (aire de *norèt*, à voir dans l'*Atlas linguistique*, c'est-à-dire du wallon de l'Est. C'est donc avec raison — mais seulement en 1909 — que la qualification de *liégeoise* disparaîtra de la dénomination de la *Société*. Très tôt d'ailleurs, celle-ci comptera parmi ses membres titulaires — qui, en 1906, passeront de trente à quarante — non seulement des représentants des divers parlers wallons, mais aussi des parlers picard et lorrain (gaumais) de Belgique. Il en est encore de même aujourd'hui.

Dès sa fondation aussi, en plus de littérature, la Société se préoccupa de philologie. CHARLES GRANDGAGNAGE ne fut-il pas, pendant plus de vingt ans, son président, et n'avait-il pas commencé à publier, dès 1845, son *Dictionnaire étymologique de la Langue wallonne*? Dans la suite, les travaux de membres très éminents comme AUGUSTE DOUTREPONT, JULES FELLER, JEAN HAUST, plus tard LOUIS REMACLE et ELISÉE LEGROS, ne pouvaient que maintenir et renforcer cet intérêt pour l'étude des parlers. Il était donc normal que le terme *langue* trouvât place dans sa dénomination — mais ce ne fut qu'en 1946, — à côté de celui de *littérature*.

La Société a compté et compte encore parmi ses membres la plupart des hommes qui se sont particulièrement occupés de la littérature, de la langue et des valeurs culturelles de la Wallonie et qui se sont particulièrement distingués dans ces domaines. Bien qu'il soit

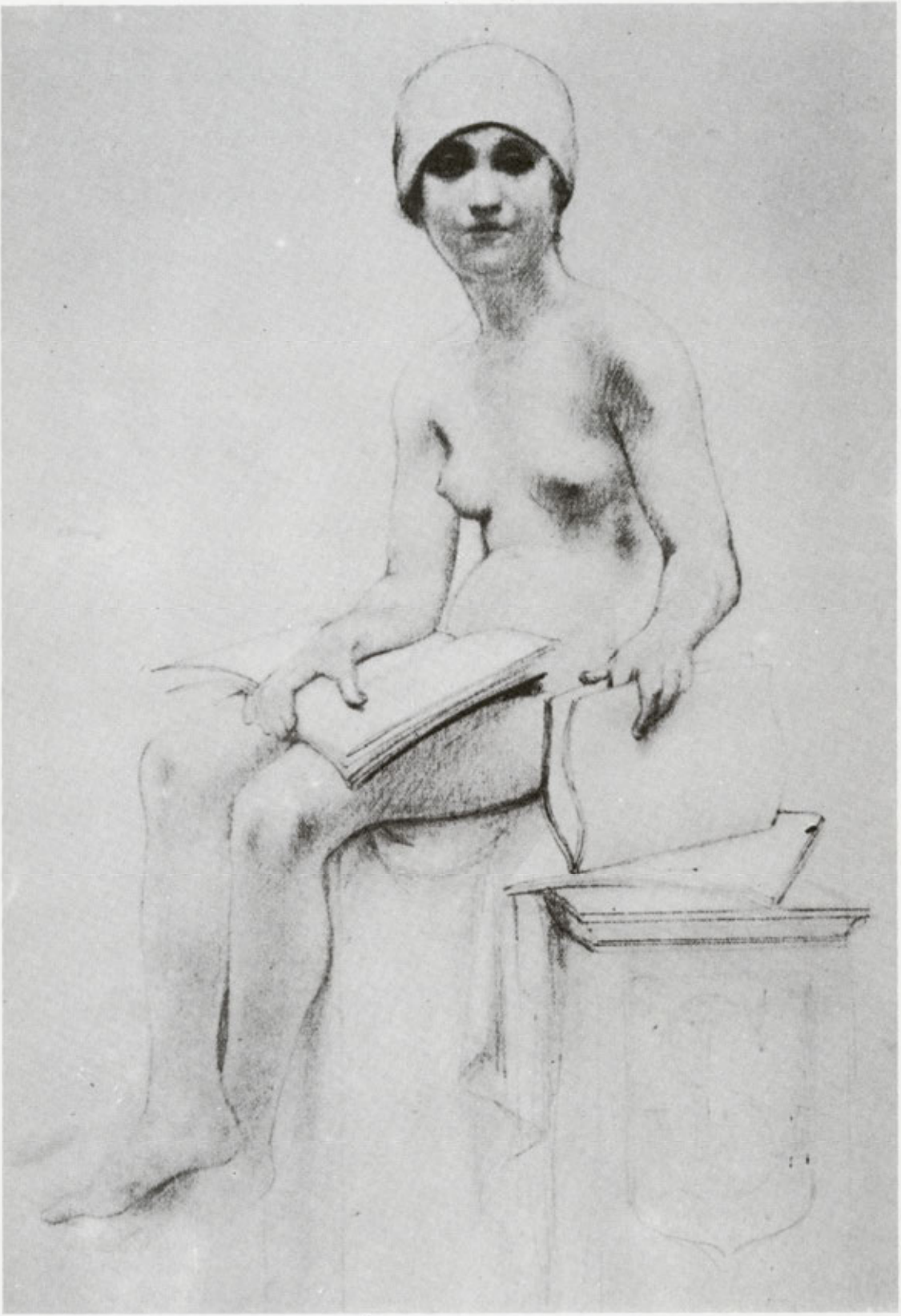


FIGURE SYMBOLIQUE *illustrant le diplôme de la 'Société de Littérature wallonne' d'Armand Rassenfosse. Cette composition, réduite, fut employée comme vignette sur certaines publications de la Société (Bulletin et Annuaire) au début du XX^e^ siècle. Dans la suite, le simple 'mouchoir de tête' de la Muse dialectale, belle fille simple de chez nous, fut orné de lauriers. Liège, collection particulière (Photo Francis Niffle, Liège).*

MENU *d'un banquet annuel de la Société de Littérature wallonne. Gravure d'Armand Rassenfosse (1898). L'illustration représente le traditionnel 'cramignon' liégeois. Le Menu est 'truffé' d'allusions politiques locales - ou nationales.*

parfois difficile et toujours délicat d'opérer un choix de personnes, nous voudrions cependant — en nous bornant aux disparus — citer les noms de Henri Forir, François Bailleux, Albin Body, Stanislas Bormans, Ulysse Capitaine, Nicolas Defrecheux, Charles du Vivier de Streel, Charles Grandgagnage, André Delchef, Édouard Remouchamps, Joseph Dejardin, Henri Simon, Eugène Polain, Jules Feller, Auguste Doutrepont, Jean Haust, Joseph-Maurice Remouchamps, Edgard Renard, Joseph Calozet, Élisée Legros.

PUBLICATIONS DE LA SOCIÉTÉ

Les activités de la Société ont été diverses et d'importance variable selon les époques. Il convient toutefois de mentionner hors de pair, depuis sa fondation jusqu'à nos jours, ses nombreuses publications extrêmement soignées et, d'une manière générale, de grande qualité. Le *Bulletin de la Société*, n'a cessé de paraître depuis la deuxième année de la fondation et en est actuellement au tome LXXV.
Le *Bulletin du Dictionnaire général de la Langue wallonne* devenu, à partir de 1924, le *Bulletin du Dictionnaire wallon*, a été remplacé, en 1972, après vingt-trois numéros, par les *Dialectes de Wallonie*.
L'*Annuaire de la Société*, qui a commencé à paraître en 1863, a compté trente-quatre numéros (le dernier, publié en 1940, concernait les années 1935-1936).
Trois importants ouvrages ont trouvé place dans une collection spéciale, la *Bibliothèque de philologie et de littérature*, et, depuis 1956, des œuvres de quatre grands écrivains, wallons contemporains Jules Claskin, Willy Bal, Georges Willame, Franz Dewandelaer ont été éditées très soigneusement dans la *Collection littéraire wallonne*.

INFLUENCE ET PROJETS

On peut dire que, dans toute la deuxième moitié du XIX[e] siècle, la Société a manifesté une activité et exercé une influence exceptionnelles grâce notamment à l'extraordinaire succès de ses concours annuels, lesquels concernaient tant la philologie (citons, par exemple, les vocabulaires technologiques de Stanislas Bormans et d'Albin Body, les toponymies de Jean Lejeune et d'Edgard Renard) que la littérature (Nicolas Defrecheux, qui avait déjà donné l'impulsion à la poésie, était membre titulaire, le succès du *Galant dèl sièrvante* d'André Delchef et le triomphe de *Tâtî l'pèriquî* d'Édouard Remouchamps suscitaient une production théâ-

trale étonnante). Pendant toute cette période et aussi pendant le début du XX^{e} siècle, la Société a été le seul organisme à s'intéresser à tous les dialectes de la Belgique romane et, ainsi, elle a, certes, contribué à la naissance et au développement d'un concept d'unité wallonne.

Le premier tiers du XX^{e} siècle a vu bien des choses changer: à une vitalité remarquable d'abord ont succédé des moments difficiles. En 1899, Jules Feller a présenté à la Société et lui a fait admettre un système d'orthographe wallonne qui tient compte de l'étymologie des mots et se préoccupe de l'analogie avec la graphie française. Il met fin ainsi à un mal dont souffraient à la fois la littérature et la philologie dialectales; il lève aussi une hypothèque qui pesait sur la Société depuis sa fondation: la question de l'orthographe avait provoqué notamment la démission du premier président, Henri Forir, et elle avait contribué sans doute à celle de l'éminent romaniste Maurice Wilmotte.
Forte de ce nouvel outil, dès 1903, la Société conçoit l'ambitieux projet d'élaborer et de publier un *Dictionnaire général de la Langue wallonne*. Elle confie cette tâche à une équipe de trois dialectologues — Auguste Doutrepont, Jules Feller et Jean Haust — qui, à cet effet, lancent en 1906 le *Bulletin du Dictionnaire de la Langue wallonne*. Ce bulletin servira de trait d'union avec les correspondants qui collaborent à la collecte des matériaux et deviendra une revue de dialectologie wallonne tournée plus spécialement vers la lexicologie. Le nombre de fiches réunies en vingt-cinq ans pour la préparation de ce dictionnaire est impressionnant: plus de trois cent mille. L'ouvrage ne verra cependant jamais le jour. En 1927, Jean Haust démissionne de la Société. Jules Gilliéron avait, en effet, de 1902 à 1910, publié un *Atlas linguistique de la France*, fondé sur des enquêtes orales opérées *sur le terrain* par un enquêteur spécialisé; il donnait, d'autre part, d'audacieuses études dialectologiques qui reposaient sur la géographie linguistique. Gagné aux vues nouvelles, Jean Haust contestait la valeur des enquêtes menées par la Société, lesquelles étaient pratiquées par correspondance et à l'aide d'enquêteurs occasionnels. A. Doutrepont, J. Feller et la Société, figés dans une dialectologie dépassée, devaient se résigner à son départ.

Les événements de 1927 furent d'autant plus malheureux pour la Société que, en dehors d'elle et souvent suscitées et animées par son ancien membre Jean Haust, des activités, qui étaient pourtant issues de son propre champ d'intérêt, naissaient et se développaient.
En 1920, un cours d'*Études philologiques des dialectes wallons*, qui deviendrait un cours de *Dialectologie wallonne et méthodes de la dialectologie moderne*, avait été créé à l'Université de Liège en attendant de l'être dans d'autres universités de Belgique, et aussi un cours d'*Histoire de la littérature wallonne*.
En 1926, la *Commission royale de Toponymie et de Dialectologie* avait été officiellement instituée et, dès 1927, elle allait publier son *Bulletin* annuel.
À partir de 1890 déjà, le *Bulletin de Folklore* d'Eugène Monseur, puis *Wallonia* d'Oscar Colson avaient concurrencé la Société dans le domaine du folklore.
En 1913, un *Musée de la Vie wallonne* avait été installé et, en 1924, il commençait à faire paraître les fascicules de ses *Enquêtes*, où il n'était question que des *realia* dont se préoccupaient précisément les glossaires et les études lexicales du *Bulletin* de la Société.
Dans la littérature aussi, la Société devait, à ce moment, résister à la concurrence. À Liège, d'abord, et dans d'autres parties de la Wallonie, ensuite, des sociétés littéraires régionales drainaient vers elles les productions de littérateurs, organisant des concours et distribuant des récompenses qui, contrairement à celles de la Société, n'étaient pas qu'honorifiques.

Il n'en reste pas moins cependant que la Société gardait encore un grand prestige auprès des écrivains et des dialectologues. Être distingué dans ses concours et être publié par elle restait une consécration des plus considé-

rées. Les rapports, souvent détaillés et constructifs, qui continuaient à être publiés dans ses *Bulletins*, donnaient grand poids à ses concours et ne manquaient pas de contribuer au crédit dont elle continuait de jouir. C'est ainsi qu'en 1931, en présence du Roi Albert, elle put fêter brillamment le LXXV[e] anniversaire de sa fondation sous la présidence du dynamique Wallon JEAN ROGER.

SITUATION ACTUELLE

Dans le deuxième tiers de ce XX[e] siècle, et plus exactement depuis la fin de la deuxième guerre mondiale jusqu'à nos jours, bien que les rapports des concours ne soient plus publiés dans les *Bulletins* (depuis le tome LXIX, de 1953), la Société connaît toujours le même prestige. Elle le doit cependant à ce qu'elle reste un lieu de réunion d'hommes actifs et entreprenants bien plus que — comme ce fut le cas à certains moments de son existence — un véritable lieu de création.

Des essais de renouveau se manifestent pourtant: lancement de la *Collection littéraire wallonne*, rappelons-le, en 1956, à l'occasion du centième anniversaire, et, récemment, transformation du *Bulletin du Dictionnaire wallon* en *Dialectes de Wallonie*. Cette dernière revue ne paraît cependant, jusqu'à maintenant, s'intéresser qu'à la même matière et ne recourir qu'aux mêmes méthodes que le *Bulletin* disparu.

Il importe aussi de souligner la naissance, sous les auspices de la Société, d'une toute nouvelle collection: *Littérature dialectale d'aujourd'hui* (1976). Comme l'indiquent les éditeurs eux-mêmes: 'Avec cette collection dont le titre est un programme, la *Société de Langue et de Littérature wallonnes* poursuit, sous une forme renouvelée, l'effort de promotion et de diffusion des lettres dialectales de Wallonie, qui fut toujours, depuis ses origines, il y a cent vingt ans, un de ses objectifs principaux. *Littérature dialectale d'aujourd'hui* est une collection ouverte: à tous les genres, à tous les courants littéraires, à tous les dialectes de la Belgique romane'.

C'est en dehors de la Société que se sont élaborés et publiés les grands ouvrages de certains de ses membres passés ou présents comme JEAN HAUST, LOUIS REMACLE et d'autres dialectologues, ainsi que les premiers tomes de l'*Atlas linguistique de la Wallonie*. C'est en dehors d'elle aussi que s'est opéré le renouveau de la littérature dialectale après la dernière guerre. C'est en dehors d'elle encore que, au cours des vingt dernières années, sont nés les premiers et trop rares essais de linguistique wallonne. Mais il ne faut pas oublier que c'est le sort commun des Académies de voir certains de leurs membres ou certains projets, ayant pris corps chez elles, essaimer et prospérer ailleurs qu'en leur sein.

Aussi bien, la *Société* garde toujours un très grand prestige.

Elle a pu célébrer en 1956, tout aussi brillamment que son septante-cinquième anniversaire, et avec beaucoup de retentissement, en présence de S.A.R. le Prince de Liège, le centenaire de sa fondation. Le président d'alors était MAURICE DELBOUILLE.

Plus récemment, en 1976, la *Société de Langue et de Littérature wallonnes* a tenu à fêter, dans une note plus intime, le cent vingtième anniversaire de la création de son noyau constitutif. Un discours du président actuel, M. ANDRÉ GOOSSE, a retracé comme il convenait les grandes phases évolutives de la Société; de celle-ci il a rappelé les bienfaits et dit les espérances.

On pourrait peut-être craindre que la Société ne pâtisse d'un phénomène de déclin de la littérature dialectale, soit en qualité, soit en quantité, déclin qui irait de pair avec une diminution progressive de la vitalité des dialectes romans de Belgique. Toutefois, on s'aventure là dans un réseau de phénomènes bien complexes...

Le passé de la *Société de Langue et de Littérature wallonnes* doit et peut être un sûr garant de l'avenir.

Léon WARNANT

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

Sur l'histoire de la Société, voir: *Annuaire de la Société (Liégeoise) de (Langue et de) Littérature Wallonne(s)*, 34 numéros, 1863-1940; *Bulletin de la Société (Liégeoise) de (Langue et de) Littérature Wallonne(s)*, 76 numéros, 1858-1975. Plus particulièrement: t. XLVIII, 1911, pp. 3-78, *Fêtes du Cinquantenaire de la Société Liégeoise de Littérature Wallonne, 1856-1906)*; (Voir N. LEQUARRÉ), t. LXV, 1933, pp. 7-33, *Les fêtes du LXXV anniversaire (23-28 novembre 1931)*.

Voir aussi: E. DUCHESNE, *La Société liégeoise de Littérature Wallonne et son œuvre*, dans *Revue de Belgique*, Bruxelles, 22e année, novembre 1890, pp. 197-229; N. LEQUARRÉ, *Historique de la Société liégeoise de Littérature Wallonne, 1856-1906*, dans *Bulletin de la Société liégeoise de Littérature Wallonne*, t. XLVIII, 67 pages; E. LEGROS, *Les cent ans de la Société de Langue et de Littérature Wallonnes*, dans *La Vie Wallonne, t.* XXX, 1956, Liège, pp. 181-194; L. WARNANT, éditeur, *Le centenaire de la Société de Langue et de Littérature Wallonnes*, Liège, *Société de Langue et de Littérature Wallonnes*, 1959, 98 pages; A. GOOSSE, *Les cent vingt ans de la Société de Langue et de Littérature Wallonnes*, dans *Bulletin de l'Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises*, t. LIV, 1976, pp. 250-255.

VI - PERTINENCE DE LA LITTÉRATURE DIALECTALE

L'éclosion, vers le XVI[e] siècle, des littératures dialectales dans le domaine d'oïl s'explique sans doute, comme l'a rappelé MAURICE PIRON, notamment par des raisons littéraires et stylistiques: la persistance dans les provinces du goût pour les genres mineurs, d'esprit gaulois, que dédaignait l'idéal littéraire aristocratique de la Renaissance, et le sentiment que le dialecte était particulièrement apte à produire des effets stylistiques appropriés à ces genres. Ainsi, l'enfance des lettres dialectales était-elle vouée à la satire, à la joyeuseté, à la gaillardise, au burlesque, d'où une littérature de divertissement, de circonstance et parfois d'action.
C'est vrai qu'en surface les dialectes semblent se situer, pour l'essentiel de leurs ressources lexicales et stylistiques, dans le registre d'une familiarité saine et joviale. C'est vrai que l'expression populaire affectionne l'allure satirique ou facétieuse, n'évite pas à l'occasion une trivialité ou une verdeur bon enfant. La qualité qu'on lui attribue le plus couramment, sans d'ailleurs pouvoir l'analyser, c'est une saveur plaisante. Nul doute que, tout au long de l'histoire de nos lettres, beaucoup n'aient été sensibles avant tout, voire exclusivement, à cette saveur, ne l'aient cultivée de façon plus ou moins consciente.

Le régionalisme, engendré par le mouvement romantique, allait donner une impulsion et une orientation nouvelles à l'emploi littéraire du dialecte, en chargeant celui-ci d'une valeur à la fois sentimentale et spirituelle: cultiver l'idiome régional, c'est garder en main la clé d'or qui ouvre le trésor de la petite patrie, de la patrie première, c'est en maintenir les vertus ancestrales, c'est en défendre l'originalité, c'est en sauver l'identité profonde.
Dans nos provinces, comme l'a bien montré FÉLIX ROUSSEAU, la génération des hommes de 1830 a découvert, avec un intérêt passionné, l'âme et le corps de la région, le passé, les traditions, l'idiome héréditaire aussi bien que les paysages. Le dualisme wallon-flamand au sein de l'État unitaire belge, le sentiment d'une identité et d'une originalité *romanes*, avivé chez les Liégeois par une nostalgie de la Principauté et étendu peu à peu au reste des provinces méridionales, ont fait naître l'idée et le mot de *Wallonie*, ce qui, dans les perspectives de l'époque, ne pouvait que renforcer l'attachement au dialecte.

Nul peut-être n'a exprimé plus justement que CHARLES WÉROTTE comment le wallon pouvait être senti vers le milieu du siècle dernier: 'Le français est pour nous une seconde langue maternelle. De tout temps, nous nous sommes servis de cet idiome, frère du nôtre, pour traiter les affaires, rédiger les lois, écrire les livres de science et de haute littérature; c'est le médium précieux qui nous rattache à la vie générale du monde. Le wallon est notre bien propre, le témoin irrécusable et unique de nos origines (car sans lui comment pourrait-on prouver que nous ne sommes pas de race germanique?), le moyen d'exprimer, dans toutes ses nuances, notre façon particulière de voir et de sentir. Le français pourra rendre

Mès deûs Lingadjes

Dj'èplôye po djâzer
Èt minme po tûzer,
Deûs lingadjes apris d' djônèsse.
Onk si nome francès :
Todi dj'admeûr'rè
Si doûceûr èt sès ritchèsses.
L'aute, c'è-st-on walon
Rûde èt franc tot come nos péres ;
C'è-st-on vért djèton
Qui s' sitind avâ 'ne lîbe téreI

MÈS DEÛS LINGADJES, CHANSON DE NICOLAS DEFRECHEUX, 1861. *Réimprimée dans les Œuvres complètes. Edition du Centenaire, Liège, Vaillant-Carmanne, 1925, p. 66. Première strophe. Illustration d'Auguste Donnay.*

Traduction:

'J'emploie pour parler
et même pour penser,
deux langages appris de jeunesse.
L'un se nomme français:
toujours j'admirerai
sa douceur et ses richesses.
L'autre, c'est un wallon
rude et franc tout comme nos pères;
c'est une verte pousse
qui s'étend à travers une terre libre!

excellemment des idées générales, des sentiments communs, soit à tous les hommes, soit plus spécialement à toute la race qui parle la langue d'oïl; mais c'est seulement dans leur patois que les Wallons, les Picards, les Bourguignons pourront manifester cet intime sentiment national que je ne saurais mieux comparer qu'au bouquet propre à chaque espèce de vin. Il y a d'ailleurs un élément poétique tout spécial dans la résonance même des mots. Ces sons qui furent familiers à notre enfance, font vibrer certaines cordes dans notre cœur: demandez-le, si vous en doutez, à tout Wallon qui entendit un jour prononcer un mot de sa langue loin du sol natal.'

D'autre part, la découverte par NICOLAS DEFRECHEUX, entre 1850 et 1860, des ressources lyriques du wallon élargissait et haussait considérablement le registre de celui-ci. À l'amour du dialecte se joignait dorénavant la conscience de virtualités qui ouvraient des perspectives nouvelles en littérature.

La production s'amplifia, se diversifia. D'abord exclusivement orale — lyrique chantée, pièces à dire —, les lettres dialectales firent une place de plus en plus grande à des œuvres destinées à être lues — à des poèmes, plus tard de la prose narrative ou descriptive —. Ce passage au registre scriptural s'accompagne d'une tendance à affiner la forme, à élever ou enrichir l'inspiration. Surtout après 1880, comme le soulignait ALBERT HENRY dans son *Offrande wallonne*, 'les auteurs wallons vont se préoccuper d'une pensée, d'un contenu humain, d'un idéal, d'un art'. Le sommet sera atteint avec les admirables poèmes d'HENRI SIMON.

Cette orientation nouvelle, assez inattendue dans une littérature dialectale, allait produire un clivage, non entre auteurs lettrés et auteurs d'origine populaire, comme on l'a dit parfois, mais entre deux types de littérature, entre une littérature de création et une littérature-reflet, entre une littérature qui prétend peu à peu à devenir une expression plénière d'humanité et

BEN GENAUX, *illustration du livre de* GEORGES FAY, TRWÈS P'TITS-ENFANTS, *Gilly, Pierard (1943).*

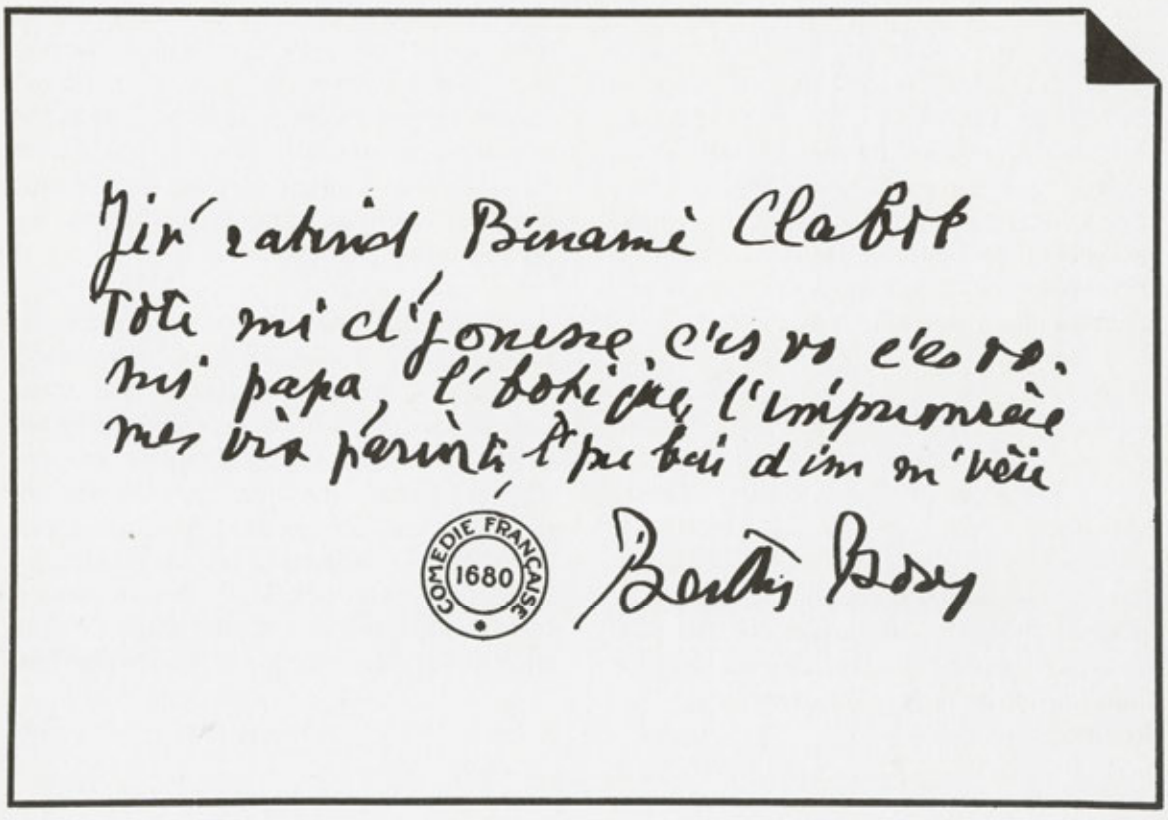
de beauté et une littérature qui se veut simplement écho et diversion. On aurait tort de trop abaisser celle-ci. Sans doute tombe-t-elle souvent dans les pièges de la facilité que tendent aussi bien le sentimentalisme que la gauloiserie, sans doute oscille-t-elle entre le maniérisme et l'absence de style, entre la convention fleurie et le vérisme superficiel. Mais, tout d'abord, ce sable abondant charrie bien des paillettes et même quelques pépites. Puis, cette littérature est un reflet, partiel mais authentique, de moments ou de facettes de l'âme wallonne. Par là, elle a éveillé à une conscience collective — sans doute plus sentimentale que lucide et volontariste —, qui s'est formée à l'échelle des sous-régions, des 'pays'. Largement tributaire de Béranger et du Caveau, petite-bourgeoise même quand des travailleurs manuels tiennent la plume — et ils sont nombreux —, cette littérature passe à côté du tragique en rouge et noir que vivait, dans sa misère et ses révoltes, la classe ouvrière de Wallonie. L'ambiguïté en est peut-être le caractère dominant: dans son indigence thématique et la banalité de sa forme, elle est un symptôme de la déculturation du peuple, conséquence de la révolution industrielle et bourgeoise, cependant que le rire ou l'émotion qui y passent en font une bouffée d'oxygène pour ce même peuple. Dans une société bâtie sur l'exploitation et l'aliénation, peut-être est-ce le lot le plus commun d'une littérature en langue populaire d'être 'le pauvre sous l'escalier', de se réduire à un décalque des formes vulgarisées de l'art de la classe dominante. Mais en même temps, quelles qu'en fussent les faiblesses, cette littérature restait pour tant de gens de notre peuple une voie d'accès à l'émotion esthétique — la seule voie —, une brèche dans un quotidien d'une implacable dureté, la dernière chance d'une créativité, d'une participation à une vie simplement humaine. Les couplets d'un JACQUES BERTRAND n'étaient-ils pas, pour le mineur remonté de ses dix ou douze heures de fosse, comme le chant du pinson aveugle emprisonné dans sa *gayole*?

Dans le second tiers du XX[e] siècle, le courant de la littérature d'art allait tenter à la fois un renouvellement des techniques et un nouvel enrichissement du contenu. On voulait surtout éliminer l'anecdotique, dépasser le pittoresque, rejeter une conception étriquée du régionalisme. On s'efforcerait de rendre l'inspiration plus intérieure, plus profonde, d'en accroître la valeur humaine et par-là de gagner en universalité. Sur le plan formel, la poésie, particulièrement, allait prétendre à tirer profit des recherches et expériences les plus modernes sans cesser d'être langage authentique du terroir. Mais celui-ci serait conçu non comme un réduit, un espace clos de repli, mais comme un point de perspective sur l'univers et sur l'homme.

Tous les écrivains importants de cette génération, même ceux d'entre eux, nombreux, qui ont reçu une formation d'intellectuels, ont vécu une enfance 'peuple'. Sans doute parce que l'éveil de leur sensibilité a coïncidé avec la découverte des mots et des réalités du terroir, le dialecte a pu s'associer, dans les couches les plus profondes d'eux-mêmes, à l'enchantement poétique. Les rêveries du retour et de la pureté, qui sous-tendent toute poésie, ont pu converger vers le dialecte, reconnu à la fois comme 'la parole de nos intimités profondes' (Maurice Delbouille) et le 'langage pur', en face de la langue de l'école, la *koinê* marquée par les contingences et l'utilitarisme de la

BILLET DE BERTHE BOVY, SOCIÉTAIRE DE LA COMÉDIE FRANÇAISE. 1969. *La grande artiste, née à Liège, avait pour père Théophile Bovy, imprimeur liégeois, l'auteur du* Tchant dès Walons. *Sollicitée de donner son autorisation pour réutiliser titre et frontispice du journal* Li Clabot *(Le Grelot) qu'avait dirigé son père pendant plus de trente ans, Berthe Bovy marqua son acquiescement en envoyant à la nouvelle rédaction ce billet émouvant, rédigé en wallon:*

'Je vous attends, aimable Clabot,
Toute ma jeunesse, c'est vous, c'est vous,
Mon papa, la boutique, l'imprimerie,
Mes vieux parents – le plus beau de ma vie.'



communication banale. La forte expressivité naturelle du dialecte pouvait aider à une option, qui doit peu à l'émotion sentimentale mais procède d'une exigence de la création poétique. Cette option ne peut être isolée d'une solidarité qui unit l'écrivain au peuple patoisant des chantiers, des usines et des champs, pas plus qu'elle ne peut être dissociée de la prise de conscience d'une collectivité, à l'originalité irréductible, née de la conjonction de facteurs naturels et de facteurs historiques. Ainsi, plus profondément encore que le sentiment d'une connivence entre une émotion poétique et un langage, l'option pour le dialecte révèle-t-elle une conception non seulement de la poésie mais aussi de l'homme et du monde, une recherche de l'essentiel, une exigence de vérité intérieure et de fidélité, un besoin de sympathie.

Mais n'est-ce pas s'engager dans une impasse que choisir un parler local et quotidien, pour exprimer ce qu'il y a de plus fondamental, donc de plus intemporel et universel, dans l'homme? Et l'unicité du registre du dialecte, la rigidité des normes de l'usage oral d'une petite communauté fermée sont-elles compatibles avec la liberté nécessaire à un style personnel? 'Inconciliables en apparence, toutes ces nécessités concurrentes de l'inspiration et de l'outil vernaculaire trouvent pourtant chez le créateur doué et clairvoyant un point de rencontre où elles se fécondent mutuellement pour s'épanouir dans des réalisations d'autant plus saisissantes que leur naissance à la beauté a été plus contrariée. Il y a donc un dépassement possible des limites du parler local par la vertu de l'art, fruit des dispositions que la culture aiguise le plus chez l'individu, comme il y a aussi en dialecte un avènement possible du style, grâce à cette manœuvre délicate de langage — conformisme et innovation — où les habitudes idiomatiques du groupe ne sont si bien assumées que pour favoriser, comme en une essence propice, l'infiltration de la sève personnelle.' (Albert Maquet).

Les jeunes qui, à l'heure actuelle, se tournent vers la littérature dialectale et, notamment, vers la chanson, semblent faire du wallon, à côté d'autres réalités de nature ou de culture, une pièce essentielle d'un nouveau régionalisme global et contestataire, 'utopie mobilisatrice' (selon l'écrivain occitan Robert Lafont) dont les lignes de force sont la libération, la prise de conscience d'une identité et la restauration de la fête. En face d'une société où les pouvoirs, se concentrant de plus en plus, s'éloignent de la base, le régionalisme s'identifie avec une revendication d'autogestion de communautés constituées à une échelle telle que l'homme ne se sente plus un étranger. En face d'une vie de plus en plus anonyme, uniforme, soumise à la standardisation technologique, le régionalisme apparaît comme un retour aux sources, aux choses simples et vraies, un enracinement, la redécouverte d'un milieu naturel et culturel nécessaire à la santé physique et psychique, avec son originalité, ses valeurs spécifiques à sauvegarder, si bien que s'imbriquent les revendications régionaliste et écologique. Redevenu lui-même et libéré des sujétions d'une vie vouée à la production et à la consommation, l'homme retrouvera le sens de la fête, qui, mariant l'individu à la communauté, réintroduisant le ludique dans le quotidien, doit non faire oublier les duretés de la veille mais préparer aux luttes du lendemain.

A côté du français, langue de l'ouverture au monde, de la participation aux plus hautes spéculations de l'esprit, de l'accès à un incomparable patrimoine littéraire, nos dialectes ont encore au temps présent un rôle à jouer: par delà 'l'aventure poétique' mais aussi par elle, ils sont conviés à participer à une aventure plus hardie encore, celle de changer la vie.

Willy BAL

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

Outre les ouvrages généraux et particuliers cités dans les articles précédents, on peut consulter maintenant le récent travail de MARCEL HANART, *Les littératures dialectales de la Belgique romane: Guide bibliographique*, Louvain, 1976 *(Bibliothèque des Cahiers de l'Institut de linguistique)*.

Les directeurs scientifiques attirent l'attention sur les articles de M. WILLY BAL lui-même, notamment: *Dialecte et poésie* dans la revue *Dialectes belgo-romans*, t. XV, 1958; *Témoignage d'un écrivain employant le patois comme langue littéraire* dans *Communications et Rapports du Ier Congrès International de Dialectologie générale*, Louvain, 1964; *Dialectes et culture* dans *Synthèses*, sept. -oct. 1969.

Voir aussi de MAURICE PIRON: Préface de *Poètes wallons d'aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 1961; *Français et dialecte en Wallonie*, Colloque de *Mens en Ruimte*, Bruxelles, 1975; *Les littératures dialectales du domaine d'oïl* dans *Histoire des Littératures*, III, 2e éd., Encyclopédie de la Pléiade, Gallimard, 1978.

QUATRIÈME PARTIE

LES ARTS

CHARLES COUNHAYE. *VIEILLES FEMMES DE CASTILLE. Huile. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts (Photo A.C.L.).*

I - LA PEINTURE

Les artistes wallons face à l'expressionnisme flamand

UNE DÉFINITION

Il n'est guère douteux que ce titre de chapitre paraîtra présomptueux. Les peintres de chez nous ne peuvent certes pas contrebalancer le poids écrasant de la seconde école — qui d'ailleurs n'en fut jamais une — de Laethem Saint-Martin, les sommets atteints par les Servaes, les Permeke, les Fritz Vanden Berghe, les Gustave de Smet, les Floris Jespers, les Hippolyte Daye, les Saverys, les Jean Brusselmans, et aussi les Van de Woestyne, dernière manière.

La réaction des peintres wallons ne fut cependant pas essentiellement négative. Ce ne fut pas ce qu'on appellerait aujourd'hui un phénomène de rejet. Cependant leur sensibilité latine n'aurait probablement jamais secrété ce mouvement, si germanique par son origine, dans sa facture, son inspiration et ses formulations.

Paul Fierens, dans son magistral ouvrage l'*Art en Belgique*, se bornant sagement à l'aire choisie, celle du nord-ouest de la Belgique, use volontiers des termes : 'L'expressionnisme septentrional'. Il n'en exclut pas les artistes du pays roman.

Aimablement, il nous annexe en concédant: 'sa sphère de rayonnement s'est limitée à la Belgique (Wallonie comprise) et à la Hollande'. Mais la place qu'il nous fait est réduite et de pure courtoisie: il n'y a guère que Mambour qui, visiblement, mérite d'entrer dans la phalange sacrée. Pourtant, tout en reconnaissant la prééminence du Liégeois, nous montrerons qu'il y en eut d'autres qui méritaient une étude plus attentive et une plus grande considération. L'analyse de l'expressionnisme septentrional, parfaitement exacte et très méditée, que fait l'auteur, nous aidera à mieux comprendre que son homologue wallon ne peut si simplement lui être intégré et, pour modeste que fut son rôle, qu'il s'avère original. Il est marqué du sceau latin: il comporte maints refus et de nombreux essais d'évasion. L'expressionnisme, dit Paul Fierens, 'part d'une réalité assez locale, (...) demeure étroitement attaché à une nature dans l'intimité de laquelle il vit. Il préfère le quotidien au général et le temporel à l'intemporel... la vie des pêcheurs et la vie champêtre lui fournissent ses thèmes favoris... l'image d'un homme concret, nettement déterminé dans son état'.

Nous souscrivons d'autant plus volontiers à cette définition de l'expressionnisme flamand qu'elle nous donnera l'occasion de le différencier de celui de nos peintres wallons. On la sent d'ailleurs inspirée par la grande admiration qu'il éprouve pour Permeke et la profonde connaissance qu'il en a. Cette admiration n'est pas excessive, mais il est licite de rechercher d'autres traits également suggestifs et démonstratifs chez celui qui en fut chez nous l'interprète le plus avoué.

CHARLES COUNHAYE

Nous tenterons de rendre à CHARLES COUNHAYE (Verviers 1884-Bruxelles 1971) la réputation que mérite celui qui a adapté cette esthétique d'origine si tudesque, à notre tempérament latin. Elle ne lui fut guère reconnue jusqu'à présent. Nos critiques l'ont fort négli-

gé, lui ont rarement accordé la place à laquelle il a droit parmi ses pairs et, mis à part un excellent ouvrage que Jacques Collard lui a consacré (*Charles Counhaye, l'homme seul,* Ostende, éd. Erel, 1973) et auquel nous ne dissimulons pas que nous ferons de nombreux emprunts, nous ne connaissons qu'une monographie qui lui a été accordée parmi les Monographies de l'Art belge en 1964, due à la plume de Paul Caso.

Et cependant, s'il est un peintre wallon qui accepta pleinement sa qualification c'est bien Counhaye, dont J. Collard dit avec humour: 'Il n'admettait rien de facile, ne serait-ce que ce fait d'être à la fois expressionniste et Wallon à une époque où l'expressionnisme était à la fois monopole pictural et denrée réservée sur le 'marché' (car alors déjà, chaque coterie avait son trottoir!)' Wallon? Charles Counhaye, né à Verviers en 1884 l'est certainement. Il commence ses études à l'école verviétoise des Beaux-Arts, dans la classe de Rensonnet et les continue à Bruxelles dans la classe de Constant Montald. Mais Paris l'attire et il y fait de longs séjours. Au cours du premier, de 1916 à 1920, il fréquente Romain Rolland, Henri Barbusse, Philippe Soupault et expose aux Indépendants où son envoi est remarqué et fort apprécié. Au cours du deuxième, de 1920 à 1925, il collabore à l'*Intransigeant,* à l'hebdomadaire *Le Monde* de Barbusse et aussi à *Montparnasse.*

De 1925 à 1934 il sera professeur de dessin au lycée français de Bruxelles et n'en sera écarté que pour des raisons politiques. Plus tard, en 1937, il collaborera encore au pavillon belge de l'exposition de Paris, participera en 1955, au Salon 'Figuratifs-abstraits' et verra une de ses toiles de chevalet acquise par le Musée parisien d'Art moderne.

Avant sa mort, survenue en 1971, il aura la joie de voir Verviers sa ville natale, organiser une rétrospective de son œuvre (1956), et après son décès, ce seront encore deux villes wallonnes: Verviers de nouveau, en 1973, et Namur en 1972, où ne paraîtra nulle représentation nationale officielle.

Expressionniste? Counhaye l'est certainement, mais à sa façon qui n'est celle d'aucun autre, à la fois goethéenne et baudelairienne libérée du temps et sensible au climat contemporain et à son décor, ainsi qu'on peut le constater dans les dessins d'usines qu'il réalisa lors d'un séjour dans le Pays Noir. Mais il vise au prototype — même quand il cède à son goût très vif de la femme, de la femme du monde émancipée à l'humble prostituée, même quand il obéit à son aspiration au monumental, même quand il fait œuvre décorative, il tend au significatif, à l'éternel, pourrait-on dire, en forçant un peu. C'est pourquoi chez lui, la condensation expressionniste est règle et nécessité.

La seule critique sérieuse que l'on puisse adresser à Counhaye serait d'avoir voulu trop embrasser. Mais a-t-on le droit de le lui reprocher? Oui, si l'on constate qu'un engouement a fait tort à l'autre. Non, si on est assuré que, quels que soient le genre ou la technique, l'artiste est resté fidèle à sa nature, à son dessein, à son parti pris paroxyste. Et je crois bien qu'on doit reconnaître, en dépit de la variété de ses orientations, chez le vitrailliste comme chez le mosaïste, chez le professeur comme chez le décorateur des Galeries nationales, si apprécié de Fernand Mogin, nous rapporte Jacques Collard, chez le peintre monumental comme chez le cartoniste, chez l'auteur de la grande verrière de l'Institut agronomique de Gembloux comme chez le peintre de tableaux de chevalet une unité de conception, une visée unique en dépit des diverticules empruntés.

Charles Counhaye est, sans conteste, le plus persévérant de nos expressionnistes wallons, même s'il n'en est pas le plus génial. L'élève préféré, le disciple le plus authentique de Charles Counhaye est certainement Roger Somville (né à Bruxelles en 1923) qui avait coutume de dire: 'Counhaye, c'est plus que mon maître c'est mon père' nous apprend Jacques Collard. Certes cet artiste d'une forte personnalité ne fut jamais un servile épigone et ce défenseur de l'Art réaliste auquel il a consacré un volume et de nombreux articles sera peut-être étonné et même choqué de se

voir repris dans une étude sur les expressionnistes wallons. Wallon, à coup sûr, par l'action qu'il a exercée avec deux autres élèves de Counhaye, DUBRUNFAUT et DELTOUR, en fondant à Tournai le *Centre de Rénovation de la Tapisserie de Tournai* et la *Coopérative artisanale de la Tapisserie*. Il ne ménagea pas ses efforts, d'ailleurs le plus souvent mal récompensés, sinon méconnus, pour la résurrection et la modernisation d'un art dont il devint malgré tout le maître incontesté. Moins défiant que Counhaye de la portée provisoire d'une œuvre trop liée à l'événement, il souhaitait 's'engager' comme on dit aujourd'hui, et situer ses thèmes dans l'époque contemporaine.

En 1947, l'année de la 'Jeune peinture belge' il participait à la création de *'Forces murales'* où se trahissait déjà une troisième tendance de Somville, le travail collectif. Elle devait s'épanouir en 1951, grâce à l'appui de deux mécènes, MM. Cavenaille, par l'ouverture de la *Céramique de Dour*, à laquelle ne participèrent pas moins de neuf artistes.

Il me plaît de mentionner encore un artiste de grand talent, FANNY GERMEAU (Herstal 1911) qu'une réserve excessive empêcha de montrer ses œuvres au public. Elle s'y est seulement décidée en octobre 1973. Cette première et si tardive exposition qui eut lieu à Bruxelles (galerie *L'Œil*) obtint un grand succès tant auprès du public que de la presse unanime. Que le peintre le veuille ou non, je trouve dans son œuvre, toutes les qualités d'un expressionnisme *latin* plus encore que wallon. Il en va de même pour VICTOR LECLERCQ (Soignies 1896, disparu dans un camp de concentration en 1944) qui travailla longtemps dans une retraite laborieuse et dont Jo Delahaut, qui l'a redécouvert, affirme qu'il fut 'un des rares artistes wallons qui a su accorder dans sa méditation solitaire le style expressionniste à une sensibilité latine'.

J'en arrive maintenant, avant d'aborder Mambour que j'ai conservé à titre d'argument le plus définitif et le plus démonstratif aux retombées passagères du mouvement dans nos provinces du Sud, à ceux qui en subirent momentanément l'attrait, mais tôt ou tard, tentèrent de s'y soustraire. Et d'abord peut-on dire que Dubrunfaut (Denain 1920) et Deltour (Guignies 1927) adeptes incontestés du Réalisme révolutionnaire, collaborateurs de Somville, élèves de Counhaye, échappèrent complètement à l'emprise de leur premier maître? D'autre part, ANTO CARTE (Mons 1886-Bruxelles 1954) que l'on qualifie si aisément d'imagier, ne fut-il que cela? Paul Fierens lui-même assure qu'il va de Breughel à Van de Woestyne. Ce dernier nom n'est-il pas un aveu ou, tout au moins, une indication? La *Mater dolorosa* (1928), *L'homme au pain* (1926), la *Descente de Croix* (1931), *L'enfant prodigue* (1933), *Le batelier* (1936), *L'aïeule* (1942), *Les archers de Saint-Sébastien*, (1920) du Musée de Liège dont une réplique, datée de 1923, figure au Musée de La Louvière, n'attestent-ils pas que l'emprise fut plus profonde qu'on ne le signale généralement? Et MARCEL CARON (Enghien-les-Bains 1890-1961) de même que SCAUFLAIRE (Liège 1893-1960) et que ROBERT CROMMELYNCK (Liège 1895-1968) n'en furent-ils pas touchés? Ce dernier, dans sa période des *Pieta*, puis dans celle plus démonstrative qu'il consacra à la Fagne, surtout quand il osa la peupler de ses taciturnes habitants, fut un expressionniste authentique. Partant d'un personnage (ou d'un paysage, ou de faits, pourquoi pas?) concret, comme l'exige Paul Fierens, il tend néanmoins à l'universel. PIERRE PAULUS (Châtelet 1881-Bruxelles 1959), dit Paul Fierens, 'brosse dans une pâte sombre et savoureuse, des vues du Pays Noir où la vérité de l'observation rejoint le tragique'. Il ajoute: 'Sa manière s'est constamment élargie jusqu'à rejoindre, ces dernières années, celle des expressionnistes flamands'. Ma foi, il n'a pas tort, à condition de supprimer 'flamands'. Certes, comme eux, il part d'une réalité locale et demeure attaché au décor dans lequel il a vécu. Mais il exprime une vérité générale, traduit la condition humaine et le cadre souvent inhumain d'une classe sociale qui n'est pas seulement celle du Pays Noir. Et il n'est que de voir certain tableau du Musée

ANTO CARTE. *AVEUGLES (1925). Collection privée (Photo A.C.L.).*

de l'Art wallon à Liège, où l'on voit défiler un cortège précédé du drapeau rouge, pour être tenté de remplacer le trop rattachiste mot 'flamands' par 'Réalisme révolutionnaire'.
Évidemment, il n'y a pas que cela dans l'œuvre de Paulus, il y a ses fleurs si délicates, ses natures mortes, mais l'essentiel n'est pas là, et la passion que le maître a mise à révéler la misère sociale des mineurs du Hainaut avoue une préoccupation plus profonde.
Il est un autre artiste wallon que l'on sera peut-être étonné de voir classé parmi les expressionnistes et qui pourtant le mérite amplement: c'est JOSEPH BONVOISIN (Liège 1896-Ortho 1960) auquel le Musée de Stavelot qui, depuis quelques années se distingue par les grandes expositions qu'il organise pendant sa

ROBERT CROMMELYNCK. *SANGLIER ET MARCASSIN (1930). Huile (Photo A.C.L.).*

JOSEPH ZABEAU. *AUTOPORTRAIT (1963). Huile. Collection de l'artiste (Photo Remy Magermans, Andenne).*

saison d'été et d'automne a rendu du 10 avril au 20 juin 1974, un solennel hommage. Dans la préface de cette rétrospective, JACQUES PARISSE assure que Bonvoisin est un peintre constructif qui va du cubisme à l'expressionnisme et cite en exemple *Café de banlieue parisienne, Le Bistrot, La Machine à coudre,* trois toiles datées de 1927 qui, par la synthèse des formes, par l'atmosphère populaire, par le rendu néanmoins objectif des scènes quotidiennes, méritent bien l'épithète d'expressionnistes. On pourrait en dire autant de ses burins au trait si magistral.

Quant à JOSEPH ZABEAU (Liège 1901), André Marc notait, dès 1955, à son propos: 'L'expressionnisme de Zabeau est bien différent de celui d'un Permeke, par exemple, et plus encore des peintres allemands. Il pourrait le situer spirituellement entre la France et la Flandre'. Comment ne pas reconnaître la justesse de ce propos devant le *Grand soleil* (1946), le *Nu au soleil* (1950), la *Louve* (1963) au lyrisme puissant qui place ce 'peintre du dimanche', comme l'artiste se plaît à le rappeler modestement, parmi les créateurs les plus originaux de Wallonie?

Pour compléter cet inventaire, j'ai pu disposer des éléments de recherce rassemblés par LINE HUBERT sur *La tendance expressionniste dans la peinture wallonne au XX^e siècle.*

Dans la région liégeoise, la jeune érudite, après avoir rendu, elle aussi, un légitime hommage à Fanny Germeau, consacre, à la suite de GUY VANDELOISE, quelques pages vibrantes à un artiste trop tôt disparu, ÉMILE ALEXANDRE (Liège 1935-1973). Dans des compositions comme *Cinq têtes, Apparition, Pluie sur la ville*, on retrouve un caractère commun: 'Les éléments sont pris dans un tourbillon de couleurs, de touches qui composent une image, un visage, et d'images qui se désintègrent en touches. Sa manière gestuelle et lyrique le rapproche aussi de Soutine: sans en avoir l'impact dramatique, l'œuvre d'Alexandre traduit en plus une exaltation extrême de l'esprit et des sens'.

Quant à FREDDY BEUNCKENS (1938), il s'affirme 'radicalement réaliste, mais absolument contre la conception manichéenne du réalisme, celle qui se satisfait de caresser la pelure des choses'. Des événements comme la guerre civile espagnole ou les gestes familiers de l'homme prisonnier de l'absurdité du monde contemporain provoquent en quelque sorte l'artiste, qui affirme son engagement politique et philosophique dans un expressionnisme à la fois agressif et grinçant.

Dans le Hainaut, le grand artiste plein de mesure qu'est GUSTAVE CAMUS a formé quelques disciples qui, en 1971, se sont réunis sous le nom de *Maka*. On sait que, 'en wallon, le terme *maka* désigne le marteau-pilon, l'enclume ou encore le coup de poing'. De fait, dans leur manifeste, ces artistes déclarent: 'Maka est un

coup de poing qui vous veut du bien'. MICHEL JAMSIN, professeur à l'Académie des Beaux-Arts de Mons, YVON VANDYCKE (Charleroi 1942), lui aussi professeur à Mons, JEAN-MARIE MOLLE (1947), à la fois peintre et graveur, JACQUES RANSY (Charleroi 1947), CHARLES SZYMKOWICZ (Charleroi 1948) composent ce groupe qui entend livrer un message pathétique et percutant, dans le sillage de Soutine et de Léo Ferré.

UN CAS EXEMPLAIRE : AUGUSTE MAMBOUR

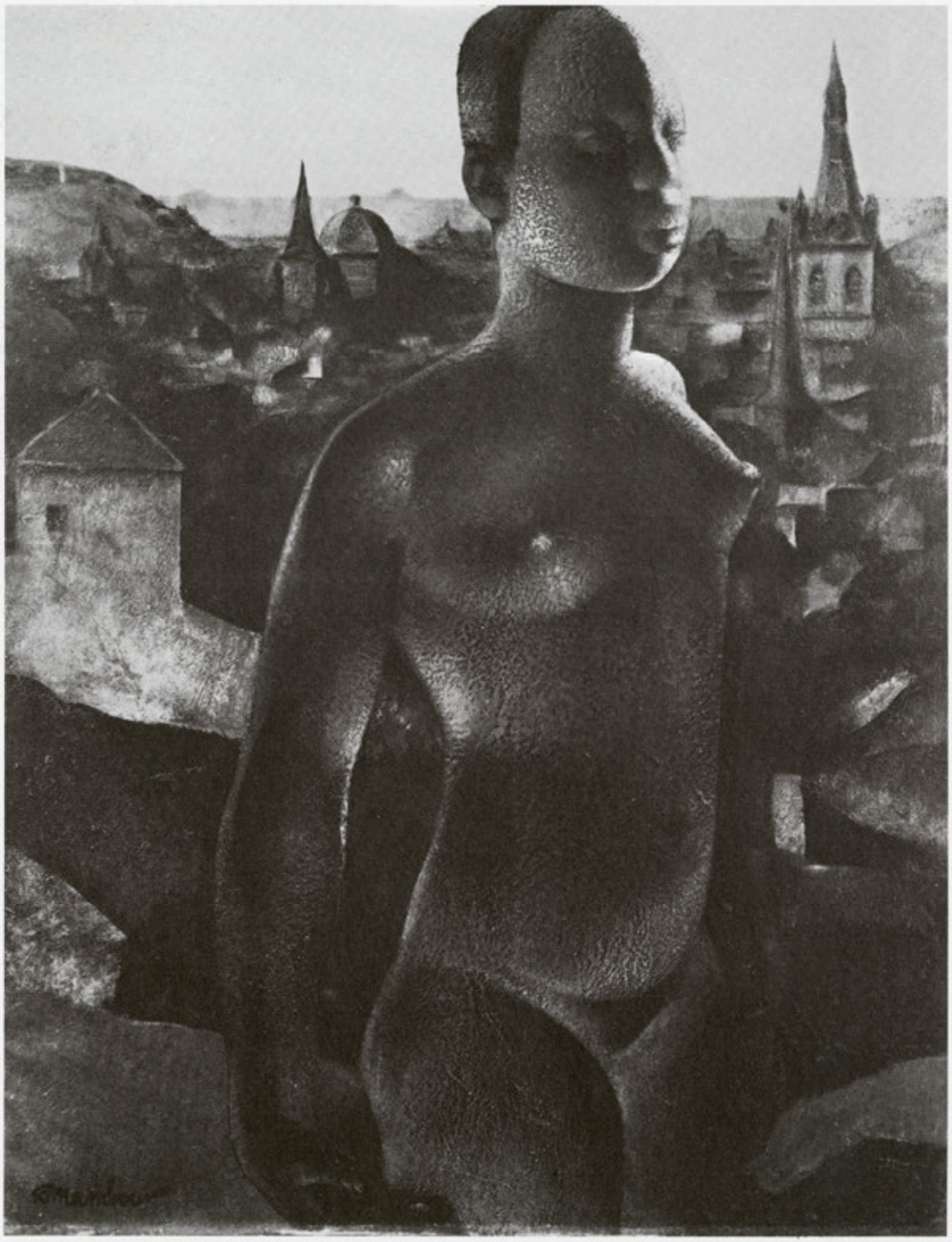
J'en arrive maintenant au gros morceau, au cas le plus démonstratif que j'ai précautionneusement réservé pour la fin, car il ne me semble pas qu'on puisse le discuter. Nous avons vu que Paul Fierens non seulement le tient en grande estime mais reconnaît en lui l'expressionniste wallon le plus éminent et le moins contestable. Son père, Fierens-Gevaert, lui marquait dès 1925 une étonnante considération à propos de l'exposition de la galerie Dewambez à Paris, placée sous le patronage de S.M. le Roi, en mai 1924: 'La Wallonie dans laquelle s'épanouissent d'autres forces réelles, trouve, à cette heure, une sorte de parangon dans ce Liégeois. A lui seul, avec cette souriante plénitude de vie, sa vigueur paisible, son dédain inné du factice et des servitudes d'École, Auguste Mambour contrebalance les multiples splendeurs de la Flandre contemporaine. Grâce à lui, il n'est point de lacune dans la physionomie artistique de la Belgique présente'. De la part de l'érudit, ces lignes ne constituent pas un mince éloge. Elles sont plutôt la conclusion d'une longue méditation et ne prétendent pas étudier l'œuvre, mais situer sa valeur relative dans l'école nationale. Elles ne contiennent pas — heureusement — le mot expressionnisme, car dans ce cas, on pourrait leur reprocher, dans l'importance exclusive qu'elles accordent à Mambour, d'avoir oublié Charles Counhaye. Il faut bien l'avouer: AUGUSTE MAMBOUR (Liège 1896-1968) est un cas. En réalité, son œuvre tient dans une large décennie (mettons de 1919 à

ÉMILE ALEXANDRE. *HERCULE (1969). Huile (Photo Bovy, Liège).*

1931). Dès 1931, nommé professeur à l'Académie des Beaux-Arts, il se prend, à l'étonnement général, d'une telle passion pédagogique, qu'il ne peint plus guère. Sa production d'après-guerre ne sera qu'une resucée de sa grande période et d'une qualité fort inférieure, pour ne pas dire médiocre. Mais dès 1919, il s'est révolté — et avec quelle ardeur — contre l'impressionnisme, contre l'académisme, contre le réalisme et en arrive d'un seul coup à l'expressionnisme, mais un expressionnisme bien à lui, c'est-à-dire bien wallon.

Il répudie le paysage et s'en prend uniquement à la figure humaine. Mais l'être humain que va peindre Mambour ne se satisfait plus des canons de l'École.

Au beau formel, il substitue le beau expressif. Il crée un type de mâle énorme, aux membres gonflés dont le cou de taureau supporte une tête au front bas, aux yeux pleins de cette puérile douceur des colosses qui, embarrassés



AUGUSTE MAMBOUR. *NU DE FER. Liège, Musée de l'Art Wallon (Photo A.C.L.).*

de leur force, la soumettent humblement à l'émouvante faiblesse de la femme aimée. C'est une humanité primitive, virile et docile au seul instinct, qui recherche des bonheurs simples dont Mambour ne fait pas mystère. Ses tableaux s'intitulent: *Manger, Ne rien faire, Caresser, Allaiter, Offrir, Prier, Chanter, S'unir, Rêver, Pardonner,* à quoi s'ajoutent de nombreuses *Maternité*. L'œuvre, à ses débuts est austère, presque monochrome, se refuse au chant coloré comme moyen majeur d'expression. Le public réagit mal et s'étonne plus encore quand en 1923, Mambour obtient le second Prix de Rome. Cette distinction officielle, si rarement obtenue par un Liégeois, allait sans doute incliner à une considération plus distinguée quand on apprit que le lauréat, dédaignant le séjour traditionnel dans la capitale italienne, avait décidé de lui substituer une exploration du Congo. On fut près de crier au scandale. Seule la critique réagit favorablement. 'Quand on l'apprit, écrivait Fierens-Gevaert en 1925, il y eut de l'étonnement chez tous les bourgeois de la peinture. Pourtant cette équipée apparaît aussi naturelle que les séances de modèles accordées, suivant Michel-Ange, au bon Angelico dans le studio céleste'.'Serait-il infondé de prétendre, demandait H.-J. Moers, en 1934, que Mambour dès avant son Prix de Rome et son départ pour la colonie, eût eu l'intuition, non du Congo lui-même, mais de ce qu'il y rencontrerait et l'eût exprimé dans ses toiles? La manière congolaise était comme la fleur généreuse dont la manière précongolaise n'avait été que le mystérieux bouton.'

En 1925, à l'occasion de la mini-rétrospective de Paris, Maurice Raynal à qui l'œuvre n'était pas inconnue, rappelle que 'dans une exposition s'il n'est pas seul, l'envoi de Mambour bouscule impitoyablement le voisin. Si le voisin en question est un tableau de chevalet, il n'a qu'à se tenir coi, et laisser passer l'orage'. Enfin Mambour reçoit un témoignage de choix. Alain Locke, noir américain, professeur de philosophie à New York, écrit, après avoir vu les tableaux congolais: 'Pour l'Europe, l'œuvre de Mambour sera un parfait moyen d'accéder à l'esprit nègre à l'usage de ceux qui désirent y pénétrer de bonne foi'.

Nous croyons en effet, que Mambour, plongé dans une civilisation primitive, où les instincts et les sentiments ne subissent pas nos contraintes, n'a pas dû s'obliger à des transpositions, a trouvé enfin des êtres vivant à l'état naturel, sans complexes et sans hypocrisie, qui s'identifiaient merveilleusement au type idéal, à la fois classique et expressif qu'il avait pressenti. Il a trouvé une humanité encore assez près de l'enfance pour montrer ce caractère d'authenticité, cette assurance naïve dans les gestes élémentaires de la vie et de l'amour dont il n'a pu parer jusqu'alors, que de pures créations de l'esprit. Dès lors, l'atmosphère devient plus sensible et plus transparente, les striures dans la pâte disparaissent, la couleur se fait plus riche. Des rouges apparaissent qui réchauffent les verts, les bleus et les gris. Et voici que je puis enfin en arriver à ma conclusion, à laquelle Mambour me conduira naturellement. A son propos, on a souvent évoqué Permeke parce que ce dernier est le plus illustre représentant de l'Expressionnisme en Belgique, parce que le personnage permekien est aussi une manière d'Adam brutal et primitif, à peine sorti de la boue génitrice. Mais l'expressionnisme du grand Flamand est d'une tout autre sorte. Il s'inspire des rapports entre l'homme et le milieu, entre un peuple de pêcheurs et de paysans et la terre maternelle — la plaine ménapienne — dont il est issu. Il tend peu vers l'universel, mais veut camper un type, une race nés du terroir qui les ont marqués pour toujours. Mambour, Counhaye, Alexandre, tous les nôtres généralisent immédiatement. En dépit du titre de l'ouvrage à quoi la nécessité oblige, leur sujet-prétexte ne s'appuie pas sur une réalité historique, sociale ou tellurique. Il est créé avant qu'on ne l'ait trouvé. Il constitue la projection de l'artiste lui-même ou, si l'on veut, sa formulation idéale du Beau. En un mot comme en cent, il tend vers l'universel. Dans l'expressionnisme septentrional défini par Paul Fierens, il faudrait créer une classe spéciale pour l'expressionnisme wallon, ou mieux latin. Il se distin-

gue de l'autre, il s'y oppose même. Il n'a pas eu de nombreux représentants, mais ceux-ci ont été assez fidèles à eux-mêmes, à leur origine ethnique, à leur appartenance culturelle pour qu'on ne les tienne pas indignes d'un hommage très particulier. Soyons franc. S'il y eut, selon Paul Fierens, un expressionnisme septentrional propre aux plaines flamandes et néerlandaises, il ne s'étend pas à la Moyenne et à la Haute Belgique. Il y eut des expressionnistes wallons. Ils n'appartiennent pas à cette École.

† Jules BOSMANT

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

Dans l'optique où l'on s'est placé pour rédiger ce chapitre, qui utilise J. BOSMANT, *La peinture et la sculpture au Pays de Liège*, Liège, 1930 et *La peinture au Pays de Liège depuis 1919* dans *Les Arts en Wallonie, de 1918 à 1946*, Charleroi, 1947, pp. 57-88, on consultera notamment différentes monographies: CH. BERNARD, *Pierre Paulus*, Bruxelles, 1953; J. BOSMANT, *Auguste Mambour*, Bruxelles, 1965; P. CASO, *Charles Counhaye*, Bruxelles, 1964; A. GHISLAIN, *Anto Carte*, Bruxelles, 1950; des mémoires de licence: J-M. LEQUEUX, *Tendances contemporaines de la peinture liégeoise*, Université de Liège, 1965; CH. MENGEOT, *Le réalisme expressionniste de Pierre Paulus*, Université de Liège, 1971; D. BARBASON-BIHET, *Auguste Mambour*, Université de Liège, 1970; des publications d'artistes: *Maka 1972*, Obourg, 1972; *Charles Szymkowicz*, Lodelinsart 1972; des catalogues d'expositions: *50 ans de peinture en Wallonie et à Bruxelles*, exposition organisée par le C.A.C.E.F. Andenne, s.d.; *Rétrospective Joseph Zabeau*, organisée par la Ville de Liège, Liège, 1978 et le mémoire de L. HUBERT, *La tendance expressionniste dans la peinture wallonne au XX^e siècle*, Université de Liège, 1974-1975.

ANNA BOCH. *CÔTE BRETONNE. Vers 1900-1902. Huile. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts (Photo A.C.L.).*

L'impressionnisme

UNE QUESTION DE MOTS

S'il est un domaine où nous nous sentons à l'aise, c'est bien celui-là. Les historiens de l'École belge considèrent volontiers l'impressionnisme comme une affection contagieuse contractée à Paris. On a écrit qu'elle a contaminé la peinture universelle pendant quarante ans, qu'elle était 'une maladie honteuse sur laquelle il vaudrait mieux jeter un voile comme sur l'ivresse de Noé'. François Maret, à qui nous empruntons ce jugement sans nuances, préfère substituer le vocable de 'luminisme' à l'appellation traditionnelle d' 'impressionnisme'. Ce qui lui permet de stigmatiser impressionnisme et luminisme, ces 'phénomènes qui viennent pour un temps altérer la courbe normalement suivie par un être vivant: phénomènes parfois salutaires, comme ces maladies bénignes qui vous laissent immunisés contre d'autres, redoutables, pour le reste de vos jours.' Et l'auteur de conclure: 'Dans ce sens, le luminisme belge peut être qualifié d'heureuse maladie'.

Cette querelle de mots, qui se mue en querelle d'idées, on l'a déjà vécue lorsque l'on a rassemblé sous la même étiquette le groupe célèbre des impressionnistes français dont les personnalités, les techniques et les tempéraments étaient cependant si divers et quelquefois affrontés. Pour moi, le seul avantage de l'expression 'luminisme', c'est qu'elle évoque la lumière. Dans son beau chapitre sur les paysagistes wallons au XIX^{e} siècle, André Marchal a bien montré cette progression vers la clarté, depuis Gilles Closson jusqu'à Hippolyte Boulenger.

A la charnière du XIX^{e} et du XX^{e} siècle, on rencontre trois artistes wallons qui peuvent être considérés comme des impressionnistes authentiques.

ALEXANDRE MARCETTE, ANNA ET EUGÈNE BOCH

Alexandre Marcette (Spa 1853-Bruxelles 1929), élève et ami d'Artan, s'est rangé ouvertement et complètement dans les rangs de l'École en bannissant de sa palette le noir, les tons boueux, les jus, les sauces, les bitumes. Il a voulu saisir les effets de lumière sur les choses plus que les choses elles-mêmes, supprimer les contours brutaux et linéaires pour les plonger dans l'atmosphère vibrante qui les incorporait. Dans ses aquarelles, il semble 'avoir voulu rivaliser de brio et d'irréalisme avec Turner', déclare fort justement Paul Fierens.

Est-il une artiste plus digne d'être incorporée dans la phalange impressionniste qu'Anna Boch (La Louvière 1848-Bruxelles 1936)? Nous l'ayons presque oubliée. Il s'en est fallu de peu qu'on ne la considère comme un amateur distingué, uniquement parce 'qu'elle n'avait pas besoin de peindre pour vivre et qu'elle put se permettre de vivre pour peindre' assure Luitwin von Boch-Galhau, dans la préface à l'exposition de Sarrebrück en 1971. Et une excellente étude biographique et critique de Thérèse Faider-Thomas, publiée dans le même ouvrage, explique les raisons de cette injuste méconnaissance: elle exposa fort peu et presque uniquement dans les salons collectifs. Et cependant, quelle place elle occupa en son temps! Germain Bazin cite deux fois Anna Boch dans l'*Époque impressionniste* et Paul Colin lui a consacré une courte étude. Elle entra en 1885, en même temps que Félicien Rops, au groupe des XX. Malheureusement, soustraite à l'aiguillon de la nécessité, elle n'organisa que deux expositions personnelles, la première en 1907 (à 59 ans!), la seconde en 1908, à la galerie Drouot à Paris: elles obtinrent

un grand succès. François Maret lui-même reconnaît qu'elle est un peintre plein de valeur, vigoureux et délicat en même temps, ce qui fit dire un jour à un critique que cette femme était l'artiste le plus viril du groupe des XX.

EUGÈNE BOCH (1855-1941) fut encore plus maltraité que sa sœur par la postérité. Eugène De Seyn, dans son *Dictionnaire biographique des arts, des sciences et des lettres de Belgique* ne le cite même pas. Il est vrai que si Anna voyagea beaucoup, elle garda toujours son point d'attache à Bruxelles, tandis que lui eut le tort irrémissible de se fixer à Paris. Il fut aussi assez malavisé pour toucher aux lisières du fauvisme et même du cubisme et séjourna si longtemps en Espagne et en Afrique du Nord que Bénézit le rangea parmi les orientalistes. En dépit de ses débuts impressionnistes, il évolua à tel point qu'on le rangerait aussi bien parmi les réalistes expressionnistes, car il fut 'un des premiers à avoir traduit la beauté et la misère de la région industrielle dans laquelle il était né'. Les Musées de Bruxelles, de Charleroi, d'Otterloo (le Kröller-Müller) et le Musée Van Gogh d'Amsterdam possèdent des œuvres de celui qui fut le grand ami de Vincent.

AUGUSTE DONNAY

Si Eugène Boch n'est donc véritablement 'impressionniste' que par un aspect, à vrai dire fondamental, de son talent, que penser de ce merveilleux paysagiste que fut AUGUSTE DONNAY (Liège 1862-Jette Saint-Pierre 1921)? À plusieurs reprises, nous l'avons rencontré dans l'un ou l'autre chapitre de cet ouvrage. C'est avant tout comme graveur et illustrateur qu'il se présentait à nous, intimement mêlé à une activité littéraire qui allait du régionalisme au symbolisme en passant par la poésie intimiste ou dialectale.

Comme peintre, il est difficile d'enfermer tout son œuvre dans une formule unique, et périlleux de le ranger exclusivement parmi les sectateurs de l'impressionnisme. Comme il serait faux de n'en faire qu'un paysagiste, alors que l'homme joue une place si grande dans la nature qu'il a évoquée.

Sous ce dernier aspect, par la calme linéarité des contours, la gamme assombrie et raffinée de sa palette, il se place dans le sillage de Puvis de Chavannes, à qui on l'a souvent comparé. Mais il explose parfois dans des flamboiements d'automne qui distribuent la pâte en flammèches, dans la plus authentique tradition impressionniste.

En 1932, Paul Dresse constatait, avec peut-être une pointe d'exagération: 'Des peintres wallons modernes, Auguste Donnay (...) reste le plus connu. Il a seul atteint la célébrité. Grande dès son vivant, sa réputation fut consacrée, au lendemain de sa mort, par les plus beaux hommages officiels... Mais qu'Auguste Donnay soit le plus connu de nos peintres, cela ne signifie pas qu'il soit le mieux connu'.

Une rétrospective, organisée par l'Université de Liège en 1968, s'est efforcée de combler cette lacune. A son propos, Jacques Stiennon a pu écrire: 'ces visions agrestes, que l'on pouvait croire démodées, prenaient une nouvelle vie et un accent nouveau sur les bords mêmes de cette Ourthe qu'Auguste Donnay avait tant aimée: une fois de plus l'émouvante correspondance de la nature et d'un art qui voulait en être la synthèse, recréait la ferveur et confirmait l'authenticité du grand talent du peintre, ressuscité dans son paysage de prédilection, parmi les arbres mauves, les herbes rousses, l'ocre sombre des pierres et les jeux éternels de la rivière'.

Il est bien vrai qu'à partir du village de Méry, Auguste Donnay plus synthétique qu'impressionniste, plus symboliste que réaliste a recomposé comme la vision idéale du paysage wallon.

En contraste, d'autres peintres s'inspireront de la grande leçon des impressionnistes pour conférer à leur art la saveur du dépaysement. Tel est bien le cas d'Albert Lemaître.

ALBERT LEMAÎTRE

La principale caractéristique d'ALBERT

AUGUSTE DONNAY. *VILLAGE WALLON. Huile. Liège, Musée de l'Art Wallon (Photo José Mascart, Liège).*

ALBERT LEMAÎTRE. *CHÊNES-LIÈGES EN PROVENCE. Huile. Liège, Musée de l'Art Wallon (Photo Daniel, Liège).*

LEMAÎTRE c'est qu'il était né pour être heureux. Né à Liège en 1886, dans le climat de la 'belle époque' dans le moment où, près d'être assassinée par la guerre, elle jetait frénétiquement vers un ciel que n'avaient pas encore souillé les trajectoires des obus, ses feux d'artifice les plus éblouissants, il reste marqué pour la vie par cette frénésie de jouissance optique, par cette quête du bonheur offert par une civilisation qui croyait, par la 'Science' avoir enfin dominé la matière et jugulé ses maléfices. Or, pour Albert Lemaître, le bonheur c'était la lumière, le ciel bleu, la joie de rivaliser avec le paysage qu'ils exaltaient au maximum. Ce paysage, il le chercha partout où il avait le plus de chance de le trouver, donc vers le Sud, vers la Méditerranée et les terres lumineuses et brûlantes qui la bordent.

Sa première exposition remonte à 1912. Elle eut lieu dans la salle des Chiroux à Liège, en association avec le sculpteur Berthe Centner. Il a vingt-six ans. À cette époque on était moins pressé qu'aujourd'hui, on craignait davantage d'affronter le public. Les tableaux qu'il montre pour la première fois proviennent d'un long séjour qu'il a fait à Venise, en 1908, et en Espagne, en 1910, après avoir remporté le prix de la Ville de Liège.

Cette exposition préfigure toutes celles qui suivront, et Dieu sait si elles furent nombreuses. Elle autorise, d'ores et déjà, quelques remarques d'ordre général. Tout d'abord, Albert Lemaître, durant sa longue vie (qui fut plutôt une longue jeunesse) sera presque exclusivement paysagiste. Il y eut bien quelques figures humaines, comme cette *Jeune fille en peignoir* peinte en 1907, ou ce *Nu au miroir* que des imbéciles lacérèrent au Salon de 1913, ou encore quelques fleurs ou natures mortes, mais ce ne sont que des exceptions. L'essentiel de l'œuvre, son apport le plus significatif est offert par le paysage, et par lui seulement.

Ensuite, nous l'avons déjà fait pressentir, ce paysage est rarement de chez nous. Dès 1908, Lemaître s'est tourné vers les eaux et les ciels méditerranéens, où le soleil, sans qui 'les choses ne seraient que ce qu'elles sont', disait harmonieusement Rostand, porte la nature à son ultime degré d'exaltation, vers les rivages de la mer latine et, longtemps, il leur demeurera fidèle: à Venise qui le retient cinq mois, alors qu'il fréquente encore les cours de l'Académie, à l'Espagne en 1910, la Côte d'Azur en 1914, la Yougoslavie en 1922, Venise encore en 1925 qui réunissait, amalgamait, les deux éléments les plus chers à son cœur. On sait d'ailleurs quelle influence son amour, sa passion pour la ville des Doges eut sur son œuvre. Certes l'Ardenne n'en est pas absente (ni même le Brabant wallon) mais elle n'en constitue pas

ALBERT LEMAÎTRE. *VENISE. VUE DEL ABBAZIO DESERTO. 1912. Huile. Liège, Musée de l'Art Wallon (Photo José Mascart, Liège).*

le thème moteur, elle est loin de requérir l'artiste comme elle fit de tant de contemporains qu'elle envoûta. Ses terres d'élection sont ailleurs, là où il y a des couleurs franches, sensibles jusqu'aux lointains, point atténuées par la grisaille du contre-jour, et surtout pour les capter, répondant à leur éclat en le doublant, les reflets intenses des plans d'eau miroitants.

Car une autre caractéristique de l'œuvre de Lemaître est la présence tyrannique de l'eau. Un quai, une anse qui prend aisément les allures d'un golfe, quelques voiles sont pour lui les motifs les plus tentants à planter son chevalet. À condition, cependant, que le soleil fasse flamber la voile orange, qu'il incendie les façades côtières, afin que l'eau recueille, divise, rende mouvante cette éclatante féerie. Répétons-le: pleinairiste intégral et intransigeant qui trimballait ses grands formats sur le motif, l'étude de la lumière et de ses aventures parmi les choses lui fut un aliment suffisant. Il ne céda jamais, comme tant des nôtres à l'idéologie, au goût du symbole et de la littérature. Il ne dévia jamais de la route qu'il avait choisie. Peindre constitue toujours pour lui une opération où les sens uniquement se trouvent intéressés. Les seuls problèmes qui importent ne peuvent être que techniques. Comme les grands initiateurs français de l'École, il n'eut que des soucis de facture et de métier, il ne connut d'autre besoin que d'exprimer, sans ombre et par la seule lumière, le rêve de beauté formelle qui l'habitait exclusivement.

Il va de soi que ces artistes instinctifs s'avèrent les plus sensibles aux influences externes. Hélas! les deux guerres mondiales altérèrent le climat euphorique, l'air de fête perpétuelle dans lesquels ils respirent si aisément. Au cours du premier conflit, le plus meurtrier, le plus éprouvant pour nos soldats tout au moins, sans contact durant quatre ans avec leur famille, Lemaître se conduira vaillamment.

Engagé volontaire (il a vingt-huit ans), il est affecté au service du camouflage. Il refuse: 'Je suis venu pour me battre, non pour m'embusquer'. Il monte au front où il fera courageusement son devoir. Mais la Seconde Guerre mondiale infligera peut-être, dans le domaine de l'Art tout au moins, des blessures plus longues à se cicatriser. Après 1918, les années folles ont tout au moins servi d'heureuse transition à un homme si avide d'une ambiance de bonheur, fût-il factice. Après 1945, le monde a changé totalement. La population civile n'a pas souffert uniquement de la faim. Elle a connu les massacres sur les routes, les exécutions massives, les génocides, la terreur érigée en système, les horreurs sanglantes de la guerre. La société cette fois ne parvient plus à retrouver son équilibre. Et, chose plus grave encore, tout au moins pour Albert Lemaître, les données de l'Art sont bouleversées. Les expositions de l'A.P.I.A.W. que notre peintre visite assidûment l'assurent que plus jamais il ne retrouvera le climat de bonheur collectif qui lui est si nécessaire. Certes, il comprend, il ne désapprouve pas, il décèle toujours chez ces nouveaux prophètes ce qu'il y a d'effort, de talent, de souffrance bénéfique même, pour exprimer leur temps, son désarroi, sa grandeur, et il n'est pas sans admirer l'effort de ceux, comme Magnelli par exemple, qui veulent encore chanter la joie. Mais Paris n'est plus la capitale de l'Art. Le message, désormais, a des sources cosmopolites. Ceux qui ont suivi le mouvement artistique liégeois et wallon savent que nos peintres ne vont plus chercher leur inspiration sur les bords de la Seine. Et ils ont observé aussi que Lemaître n'expose plus guère et que sa production s'est fort ralentie. Tout comprendre est une rude épreuve pour un artiste qui ne peut tout aimer!

Mais le peintre, heureusement, a retrouvé l'équilibre dans une nouvelle conquête. Il s'est d'abord épris, au point d'y fixer ses pénates de ce pays d'Aveyron, plus austère que les rives méditerranéennes, aussi vert et montagneux que l'Ardenne, mais qui reste une terre de soleil et de clarté. Puis, le voilà, depuis 1945, châtelain de Milhars, dans le Tarn, près d'Albi. De nouveaux soucis de construction, de volume et d'expression s'ajoutent, sans les altérer, à ses conceptions anciennes. Dans ses dernières œuvres qui couronnent et achèvent en beauté

la courbe ascensionnelle de son évolution, Lemaître reste un homme de son temps. Et le miracle s'est réalisé par un retour aux sources latines, de telle sorte que nous conclurons comme Jacques Hendrick: 'Albert Lemaître est le plus français des paysagistes belges' en substituant toutefois au mot 'belge' le mot 'wallon'.

RICHARD HEINTZ
(Herstal 1871-Sy 1929)

De Richard Heintz, je dirai à peu près le contraire: ce fut le plus wallon des impressionnistes latins. Plus âgé de quinze ans qu'Albert Lemaître, il appartient, en réalité, à la génération précédente. Provincial isolé, ne disposant pas de ressources lui permettant de voyager, il n'a pas vu les œuvres des grands Maîtres français, il n'a pas entendu leurs leçons, il n'a pas eu, autant dire, de prédécesseurs. Prisonnier de son terroir natal si cher à son cœur, il a inventé, pour son propre compte, son impressionnisme personnel et l'a appliqué à un paysage qui, apparemment, s'y prêtait fort peu. Wallon autant qu'on peut l'être, il apparaît surtout sensible aux résonances musicales des choses. Liège, et surtout l'Ardenne, où s'est sublimé son amour de la terre patriale, resteront jusqu'à la fin sa principale source d'inspiration. Il sera uniquement paysagiste. Intimement persuadé de l'excellence des thèmes qui ne cesseront jamais de l'émouvoir, assuré qu'ils résument toute la beauté du monde, il ne cherche point ailleurs, d'autres motifs d'exaltation. Jamais non plus il ne se permettra de reconstruire ce que la nature elle-même a si heureusement disposé. Semblable, en cela au génial Vincent 'qui avait tant peur de s'écarter du possible et du juste quant à la forme, qu'il ne pouvait travailler sans modèle et qu'il mangeait toujours de la nature', il se veut si soumis au 'motif' (comme ce mot traduit bien, décèle bien, le souci de l'impression directe!) que, lourdement chargé, il parcourt parfois des kilomètres pour mettre un dernier accent qu'il eût été plus expédient et non moins licite, de chercher à l'atelier!

Mais il y a en lui des forces impulsives bien plus puissantes que son humilité franciscaine. Ces forces, ce sont celles qui font les créateurs et qui surgissent, à leur insu parfois, aux moments mêmes où ils se croient les plus dociles aux suggestions externes. Quand Richard Heintz plante son chevalet devant le paysage qui vient d'exciter sa sensibilité, il entre aussitôt en transe. Un dieu l'habite qui guide son cerveau et sa main et transmue la vérité quotidienne en vérité permanente. Le coin de forêt devient toute la forêt, la colline boisée devient toute l'Ardenne, le rocher de Sy devient l'ossature même de la vieille terre des légendes et des eaux vives. Au fur et à mesure que s'écouleront les années, cette emprise, cette conquête se feront si souveraines que les dernières pages ne seront plus que des poèmes dépouillés où quelques grands rôles, la Terre, le Ciel et l'Eau ressusciteront les fables éternelles!

Pour prendre la juste mesure de l'œuvre de Richard Heintz, il faut considérer ce qu'avait, jusqu'à lui, représenté l'Ardenne dans la peinture du paysage. Depuis les temps lointains d'Ommeganck et des peintres de Spa, l'austère et Haut Pays, totalement méconnu, est exploité comme un répertoire à motifs champêtres par des porte-pinceaux qui ne le sentent pas, qui, sur ses lisières, l'utilisent pour ses mensongères facilités. Richard Heintz fut le premier à y aller vivre. Dès 1890, il découvre Sy et cette prise de contact avec la terre qui devait fixer, en même temps que sa destinée, celle peut-être de tout notre impressionnisme liégeois, eut la force et la soudaineté d'une révélation. Ce site sauvage où la nature a mis sous les rochers farouches, l'eau profonde et inquiétante, la douceur des prés à côté du mystère des bois, la grandeur sévère des horizons au-delà des surprises aimables d'une vallée encaissée, bref, tout ce qui, libre, fier et grand, sans apport humain et sans soutien littéraire, s'accorde si bien avec le sentiment de la nature que Richard Heintz porte en lui, le saisit tout de suite et pour toujours. Après Sy qui magnifie l'eau et le rocher, Molhan et la Lesse qui chantent l'humble ténacité des mai-

RICHARD HEINTZ. *LA ROCHE NOIRE À SY. 1928. Huile Liège, Musée de l'Art Wallon (Photo José Mascart, Liège).*

sons ardennaises qui font corps avec le sol même dont elles sont issues, Nassogne fait accéder le maître à la Haute Ardenne forestière. Ici l'horizon s'élargissant oblige à une vue plus synthétique. Partout la terre s'offre largement, effaçant au lointain ses étroites vallées, pour ne plus dérouler que des ondulations sages et mesurées. Et toujours un ciel immense, très souvent mouvementé et nuancé, domine l'étendue.

Enfin les bois profonds y ajoutent leurs vertus de recueillement et de silence. Sous les hautes futaies de Saint-Hubert, dans les fanges de Mochamps, Richard Heintz prit une conception définitivement plus altière et plus sereine de la vieille terre d'Ardenne, protégée à travers les âges par sa forêt légendaire, mère du mystère et de la peur.

Mais il ne suffit pas de voir et de sentir, il faut exprimer. Le grand mérite de Richard Heintz fut de créer un langage plastique et, en quelque façon, les poncifs et le style du paysage ardennais.

Et c'est ici qu'il va récolter le fruit de son long séjour en Italie. En 1906, les pressantes interventions d'Alfred Micha, échevin des Beaux-Arts de la Ville de Liège, lui font octroyer la bourse Darchis, grâce à laquelle depuis le

RICHARD HEINTZ. *L'HOSPICE DES PAUVRES À SUBIACO. 1907. Liège, Musée de l'Art Wallon (Photo José Mascart, Liège).*

XVII[e] siècle, tant de Liégeois (dont Grétry) ont pu faire un fructueux séjour à Rome. À dire vrai, il met fort peu d'empressement à en profiter. Ce casanier tremble à l'idée de quitter sa chère Ardenne. Il tergiverse, remet son départ de mois en mois, et c'est tout juste si on ne doit pas user de contrainte pour le forcer à abandonner enfin ses rochers et ses bois.

Mais ce qu'il y a de plus curieux dans son comportement, le plus drôle, pourrait-on presque écrire, c'est le continuel regret qu'il a de son Ardenne, l'amour intolérant qu'il lui témoigne, au sein des décors les plus prestigieux du monde. Rien ne peut la lui faire oublier; rien ne la dépasse en charme et en puissance! Dans les nombreuses lettres qu'il écrit à Aristide Capelle (534 épîtres longues et confiantes, que nous avons pu dépouiller à notre aise), on trouve d'étonnantes confidences: à Rome, il regrette nos brouillards et nos brumes; Subiaco, dans les Apennins c'est l'Ardenne retrouvée: 'Ce paysage est tout à fait de chez nous. On se croirait à Sy. Subiaco et Filettino, ce sont les Ardennes de la province de Rome'; et ailleurs: 'C'est bien plus beau que la campagne romaine... je ne puis réellement me faire à ces endroits réputés beaux, je les trouve artificiels et assommants'.

S'agissant de Rome, il écrit: 'Hier, j'ai vu le crépuscule et le Tibre dans la vallée; cela me rappelait le dessin de la Meuse, vers Ougrée. Mais ce n'est rien à côté de la Meuse, avec ses fumées et son sol en travail'. En décembre 1906, quand on lui demande de participer à

une grande exposition romaine, il reproduit de mémoire (lui qui déteste ce genre d'exercice) en s'aidant d'une mauvaise photographie, son tableau *Rafale à Hockai*, tant il est certain que cette image du pays sera bien plus belle que tout ce qu'il pourrait peindre là-bas! Mais cet aspect du maître, c'est celui du provincial incorrigible qui, partout où il aille, garde, collé à ses semelles, un peu du terreau natal. Le Heintz d'Italie, c'est aussi l'auteur de tableaux éclatants qui a, cette fois, assimilé la pratique impressionniste. Trois œuvres sont simultanément en train; celle du matin, celle de la pleine lumière du jour, celle des rayons obliques de la soirée: 'Je suis en plein dans les paysages italiens. J'y trouve des merveilles de couleur, de dessin et d'ensemble. Il y a des merveilles comme à Marcinella. Et quelle couleur! C'est l'hiver, plus rien de vert que les oliviers. C'est idéal et merveilleux par ce soleil et les bleus tendres du ciel. J'ai fait deux études. Et je peins avec une aisance! En avant les bruns clairs, les jaunes, les ocres, les bleus et les ombres!'

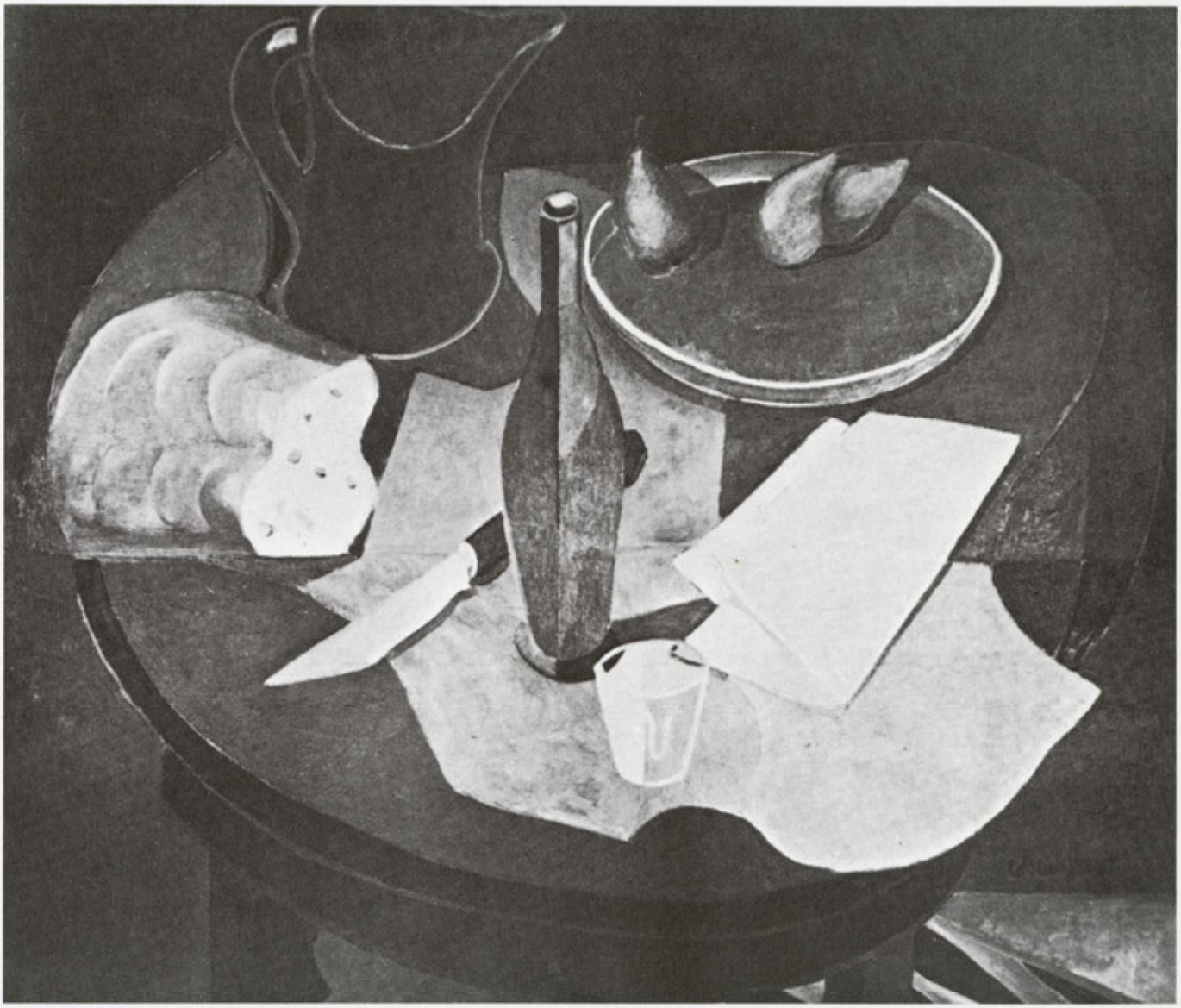
Je comprends et j'admets qu'il y ait des fanatiques de la période italienne de Heintz. Je tiens moi-même pour des chefs-d'œuvre *L'Hospice des pauvres à Subiaco* (1907) et cet étonnant *Dégel à Cappadocia* (1912). Mais je trouve exagéré de déprécier à leur profit la période ardennaise. Là, Richard Heintz a trouvé l'occasion d'affirmer son métier, d'affermir sa facture, d'adapter un nécessaire parti pris d'interprétation de transfiguration et enfin, surtout, il y a considérablement assoupli sa manière.

Mais ici, il a fait œuvre de créateur. Il a libéré des générations de la littérature et du sentimentalisme. Il a prouvé, par la seule puissance de ses œuvres, que la peinture est un art indépendant, se suffisant à lui-même, et capable de traduire, par des moyens uniquement plastiques, toute la poésie d'un paysage et sa signification spirituelle. Ce fut une leçon de force et de franchise, de courage et d'optimisme. Il a déchiré le voile romantique, nostalgique et brumeux dont de vieux préjugés littéraires avaient marqué l'antique forêt druidique, le pays de la Verte Tente. Cette terre trop chargée de légendes, il ne l'appréhende instinctivement que par ses aspects nus, son dur visage que n'affadit nulle glose poétique. Ce peintre intégral n'interpose rien, que sa transe visionnaire, entre lui-même et le paysage qui l'émeut. Son Ardenne n'est plus légendaire, elle est pathétique. Son Ardenne bleue, d'un bleu qui s'égale aux gris d'argent, aux roses transparents des maîtres français de l'Impressionnisme, aura donné la gamme, l'esprit, les bases nécessaires à la renaissance d'une École retrouvant enfin ses vraies traditions mosanes. Ce bleu-là, rejoint à travers les siècles, ceux de Blès et de Patinier.

† Jules BOSMANT

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

Sur Anna et Eugène Boch, cf. TH. FAIDER-THOMAS, *Anna und Eugène Boch. Werke aus den Anfängen der modernen Kunst*, Saarbrücken, 1971. Sur l'impressionnisme dans nos régions, cf. L. PIÉRARD, *La peinture belge contemporaine*, Paris, 1928; *Les Arts en Wallonie (1918-1946)*, dans *Cahiers du Nord*, 1947. Auguste Donnay a été étudié par J. BOSMANT, *Auguste Donnay*, Bruxelles, s.d., collection *Monographies de l'art belge;* P. DRESSE, *Auguste Donnay*, Bruxelles-Paris, 1931; Catalogue de la *Rétrospective Auguste Donnay*, J. STIENNON, *Neige à Méry d'Auguste Donnay*, dans *Peinture Vivante*, t. 6, Bruxelles, 1968-1969, n° 13. Malgré sa notoriété, Albert Lemaître n'a pas encore fait l'objet d'une étude systématique. En attendant cette monographie, que préparent Jacques Hendrick, Georges Comhaire, Robert Maréchal, Rita Lejeune et Jacques Stiennon, on dispose d'un inventaire provisoire de l'œuvre grâce au mémoire présenté par JEAN-CLAUDE CORBOIS (1977) comme travail de fin d'étude à l'Institut provincial d'études et de recherches bibliothéconomiques de Liège. Consulter aussi GEORGES COMHAIRE et FRANCIS VANELDEREN, *Albert Lemaître* dans *La Vie Wallonne*, t. XLIX, 1975.



EDGAR SCAUFLAIRE. *NATURE MORTE AU PAIN DE MÉNAGE. Huile. Liège, Musée des Beaux-Arts (Photo Remy Magermans, Andenne).*

Les chemins variés de la création picturale au pays mosan et dans le Luxembourg

UNE MISE AU POINT

La liberté est la condition même de la création artistique. Si certains artistes ont choisi cette liberté dans le paysage, le nu, les scènes de la vie quotidienne, ce n'est pas parce qu'ils étaient, sans le savoir, prisonniers d'une convention. Ils suivaient leur nature profonde; ils sont restés authentiques. Voilà qui mérite estime et considération. Et ce n'est pas par hasard que l'auteur de ce chapitre, engagé depuis longtemps dans les formes neuves de l'expression artistique, a choisi de rendre hommage à l'école de la tradition.

École? Je dirais plutôt groupements de personnalités diverses qui prouve, s'il en était besoin, la vitalité de l'activité artistique en Wallonie.

Auguste Donnay, Richard Heintz, Albert Lemaître ont cru sans doute être des traditionalistes alors qu'ils étaient, chacun à sa façon, des révolutionnaires: le premier en embaumant des charmes du symbolisme le paysage wallon, le deuxième en poussant à son paroxysme l'odeur fauve de la dure Ardenne, le troisième en faisant surgir des eaux méditerranéennes les reflets changeants du rêve et de la sensualité.

TROIS AÎNÉS

Tout autre est le cas d'Ernest Marneffe (Liège 1866-1920) qui appartient à la génération des aînés. En possession d'un métier solide, il a choisi de satisfaire les goûts d'une certaine clientèle en peuplant les hôtels de maître de nus d'un réalisme charnel qui laisse loin derrière lui l'érotisme huysmanien d'un Rassenfosse. Le meilleur Marneffe réside dans certaines scènes de rue où la vie liégeoise est restituée avec la précision, la poésie et la vérité d'un Hokusai. Je n'en veux pour preuve que la belle *Procession* qu'il a pu observer, en perspective plongeante, des hauteurs de son atelier installé, telle une citadelle, sur les hauteurs de la rue Mississipi. Quant au Liégeois Jacques Ochs (Nice 1883-Liège 1971), sa verve de caricaturiste a relégué trop souvent au second plan une peinture qui brosse portraits, clowns et enfants dans un style allusif, comme si le dessinateur, plongé dans la réalité quotidienne, avait voulu trouver son évasion dans une vie rêvée.

Edgar Scauflaire (Liège 1893-1960) a porté, pendant de longues années, les espoirs et les certitudes de la Wallonie face à l'effort de création artistique en Flandre. *Sélection* a reconnu d'ailleurs ses éminentes qualités en l'intégrant un moment, avec Auguste Mambour et Marcel Caron, dans les peintres, en écrasante majorité flamands, de la glorieuse époque de l'*Art vivant*.

En réalité, il n'y a pas d'artiste plus latin que Scauflaire. Par la distinction du graphisme, la retenue du coloris, une sérénité teintée de calme mélancolie, l'artiste liégeois a imprimé à l'art wallon, pendant plus de trente ans, un style fait de sensibilité rêveuse et d'intériorité silencieuse. Ce n'est pas qu'il n'ait, pendant quelque temps, superbement succombé à la tentation des couleurs gaies et sensuelles, notamment dans ses peintures sur verre, trop peu connues aujourd'hui. Mais l'authentique Scauflaire est dans le bucolisme décoratif des compositions de la Salle des concerts du Conservatoire royal de Liège, dans les natures mortes construites avec le regard de l'âme,

dans les portraits intégrés à l'univers d'une vie quotidienne qui fait de chaque objet un être vibrant, un peu comme Estaunié disait que 'les choses voient'. Alexis Curvers et Marie Delcourt ont bien résumé la méditation qu'inspirent les œuvres de ce grand artiste: 'Nous éprouvons à leur vue un plaisir inépuisable et inexplicable, fait d'intelligence et de sensualité mêlées, où intervient aussi cette tristesse sans souffrance qu'on éprouve devant ce qui est parfaitement juste, noble et beau'. Après avoir salué le talent de ces trois aînés, j'ai choisi de distribuer la matière de ce chapitre dans des catégories où les artistes attachés à une certaine tendance traditionaliste pourront reconnaître leurs thèmes de prédilection, à savoir: le paysage, la vie multiple et le réalisme transfiguré, l'exotisme, pour terminer par une technique particulière où des Liégeois s'affirment avec succès — l'aquarelle.

LE PAYSAGE

Il est sans doute intéressant de noter qu'Auguste Donnay en tant que paysagiste, n'a pas fait école dans la région liégeoise. Aucun de ses successeurs n'adoptera son style ou ne sera touché par son influence.

L'influence est venue d'ailleurs, de Paris et, plus précisément, d'Albert Marquet, un des plus grands paysagistes de la première moitié de ce siècle. Parmi les artistes liégeois qui seront attirés par la séduction de cet art sensible et synthétique figure incontestablement à la première place José Wolff (Liège 1884-1965). Encore faut-il préciser que cette action ne se marquera que dans la période de jeunesse de l'artiste, ce qui nous a valu un *Jardin du Luxembourg* qui reprend les procédés de l'illustre maître français, ou tel paysage liégeois dans lequel la densité de la neige bleutée confère à l'ensemble une qualité poétique. Plus tard, l'artiste se consacrera au portrait et son paysagisme aux valeurs parfois criardes sombrera dans la banalité.

Tout autre est Adrien Dupagne (Liège 1889) aux visages multiples. Tel tableau de fleurs est un chef-d'œuvre; il s'est laissé séduire par la nudité de la femme qu'il traite en touches irisées et rosâtres. Mais son véritable amour, c'est l'Espagne, la violence, l'aridité, la lumière de ses paysages, le caractère typique de sa paysannerie. Thèmes qu'il reprendra inlassablement, avec une virtuosité dont il se grise, comme s'il était enivré du vin de la Riojà.

Comment ne pas associer au nom d'Adrien Dupagne celui de Robert Crommelynck (Liège 1895-1968) pour tout de suite les opposer? Car voilà deux personnalités fortes et affrontées. Autant Dupagne est spontané, autant Crommelynck est méditatif. L'argument littéraire et philosophique est sans cesse sous-jacent dans sa production. S'il a penché un moment vers une tendance expressionniste — comme le rappelle ici même Jules Bosmant —, c'est avant tout un traditionnel qui croit aux valeurs permanentes de la Beauté. Cet athée a son Évangile; c'est Velasquez et la nature. Cette nature, il la modèlera à grands aplats de couteau pour évoquer une Fagne sombre et puissante, et c'est par Velasquez qu'il découvrira l'Espagne: il restera profondément attaché à ces paysages ibériques dont il dégage avec vigueur les assises et les structures. La poussière de la Vieille Castille est comme incorporée à la toile tandis que le soleil invente des reliefs inattendus. Plus sage, et de la même génération, Emmanuel Meuris (Liège 1894-Fraipont 1969) choisira la vallée de la Vesdre pour traduire ses rêves de 'constructeur-architecte', pour reprendre l'heureuse expression de Jacques Parisse. Quant à Pol-François Mathieu (Huy 1895), c'est avec toute la sensualité savoureuse et tactile de la tradition impressionniste qu'il traitera la Bretagne lumineuse et maritime. Dans un mode mineur, Robert Liard et Charles Gilbert peuvent être associés à ce même courant.

De son homonyme Auguste Donnay, dont il a été l'élève, Jean Donnay (Cheratte 1897) n'a pratiquement rien retenu, ni comme graveur ni comme peintre, si ce n'est une solide formation technique. Sa peinture de chevalet se caractérise par la sobriété de la gamme chromatique, à la dominante ocrée, la ténuité de la

ADRIEN DUPAGNE. *ROUTE EN ARAGON (1953). Huile. Bruxelles, Administration des Beaux-Arts (Photo A.C.L.).*

LUCIEN HOCK. *NEIGE EN FAGNE (1966). Pastel (Photo D.Daniel, Liège).*

couche picturale, l'élégance racée du style. Toutes ces qualités, il les met, comme dans la gravure, au service de ce pays d'Entre-Meuse-et-Berwinne dont il a su magistralement comprendre la poésie intimiste et voilée. Et si l'on feuillette ses *Carnets du samedi,* ce sont des notations brèves et profondément justes que l'on découvre avec ravissement, traitées à la manière de ces poèmes japonais que l'on appelle haï-kaï.

Compagnon fidèle de Jean Donnay et d'Albert Lemaître, GEORGES COMHAIRE (Seraing 1909) est resté totalement lui-même entre ces deux personnalités. Maître de la gravure liégeoise, il s'est imposé plus tard comme un des pastellistes les plus originaux de nos régions. Élisant les grands formats, il procède par larges oppositions de teintes franches qui résument avec vigueur l'esprit d'un paysage. À cet égard, il n'est pas de comparaison plus intéressante que de confronter les tableaux d'Albert Lemaître et les pastels de Georges Gomhaire formés sur le même thème des environs de Milhars, et il est peu de vues de Cluny qui égalent celle que Georges Comhaire a composée en équilibrant avec science et sensibilité les tensions des bleus profonds, des ocres roux, piqués de blanc et de violet.

L'autre grand pastelliste liégeois est incontestablement LUCIEN HOCK (Liège 1899-1972), même si sa peinture de nus et de portraits est celle d'un artiste de talent. Mais cette technique particulière lui a permis d'exprimer tout le charme étrange et triste de la Fagne, lorsque la neige sur les bruyères et les ajoncs s'accumule en nuages denses que caresse et pénètre doucement la lumière irréelle d'un pâle soleil d'hiver.

En contraste avec cette poésie de la brume, FERNAND VETCOUR (Liège 1908) a choisi, grâce à un procédé de la peinture lisse exploité avec un savoir-faire exceptionnel, de traduire la netteté sèche et lumineuse de la Provence, les ombres précises des volumes sur un sol à la surface duquel chaque pierre, chaque touffe d'herbe est un objet qui a sa valeur magique. À l'inverse, GEORGES LEPLAT (Amay 1930) réinvente le cloisonnisme en enfermant les paysages d'entre Liège et Huy dans des laques aux arabesques synthétiques, tandis que JEAN JULÉMONT (Pepinster 1904) procède par grandes masses tranquillement équilibrées pour peindre son pays de Vesdre ou la Provence.

Architecte et professeur, JEAN FRANÇOIS (Liège 1903-1977) a consacré toute sa vie à l'effort d'intégration de l'habitat rural dans le paysage wallon. Son œuvre de peintre révèle ses préoccupations de défenseur d'un patrimoine que les résidences secondaires n'ont pas toujours respecté. MATHIEU KRATZ (Liège 1915) attire par la fraîcheur de ses paysages stylisés. Quant à LOUISE BOXUS-CHEVY, elle a traduit avec optimisme les paysages de l'Ardenne, de la Semois et de Saint-Paul-de-Vence.

Jusqu'à présent, nous n'avons répertorié que des paysagistes de campagne. Mais la ville est, elle aussi, un paysage — je dirais même un paysage privilégié. ALFRED MARTIN (Liège 1888-1950) a pratiqué l'un et l'autre genre avec la même habileté plaisante. PAUL NOLLET (Liège 1911) s'est attardé à Paris dont il a restitué les quartiers caractéristiques dans un style aimable d'illustrateur, captivé par le soleil et la couleur. JOSEPH VERHAEGHE est plus ascétique et plus structural dans les panoramas de Liège, sa ville natale, d'une poésie mélancolique et précise. Ses grandes visions du bassin industriel liégeois, dans lesquelles il prend la relève d'artistes comme ÉDOUARD MASSON, comptent parmi ses plus belles réussites, en même temps qu'elles constituent d'excellents documents d'archéologie industrielle. À la différence de Joseph Verhaeghe, MILO MARTINET (Lausanne 1904), n'a retenu du paysage urbain que des visions noyées de bruine dans lesquelles les formes se chargent d'affectivité ou de discrète tendresse.

Des paysagistes régionaux, retenons surtout le talent, trop peu reconnu jusqu'ici, de HENRI DACO qui a installé son chevalet sur les bords de la Meuse et de la Naye à hauteur d'Herstal: c'est avant tout un peintre d'atmosphère. Plaçons résolument PAUL SCHMITZ (Eupen 1910-1974), avec ses neiges de Vesdre et d'Eupen, dans la tradition lyrique de l'intimisme verviétois, si bien illustré par ses aînés Mau-

ALBERT RATY. *NEIGE À BOUILLON. Huile. Bouillon, Musée Godefroid de Bouillon (Photo A.C.L.).*

rice Pirenne, Georges Le Brun, Philippe Derchain. Élysée Fabry, familier du pays de Stoumont, s'est efforcé d'assimiler le style de Richard Heintz tandis que Marcel de Lincé a parfois quitté Liège pour peindre la butte de Chèvremont sous ses angles les plus pittoresques et que Ludovic Janssen s'est plu souvent à traduire le charme dépouillé de la Campine. Enfin, saluons la mémoire et le talent d'Albert Dandoy (1885-1977), 'peintre du vieux Namur'.

Si l'on passe des provinces de Liège et de Namur à la province toute proche du Luxembourg, trois maîtres règnent, incontestés, sur le paysage de cette région bénie par la nature. Albert Raty, né à Bouillon en 1889 a véritablement créé une école de la Semois. Il a capté, avec un rare bonheur, les variations de la lumière sur le cours sinueux de cette pittoresque rivière, aux éclairages tantôt tragiques et contrastés, tantôt adoucis et comme féminins. Ses évocations de l'automne luxembourgeois s'étalent en nappes de feu. Camille Barthélemy a été l'interprète inspiré de l'architecture naturelle et harmonieuse des petits villages de la province tandis que le talent varié de Marie Howet (Libramont 1897) exprime avec vigueur la poésie parfumée des arbres, de l'espace et des ciels. Quant au Namurois Guillaume Edeline, il traduit à larges traits le pittoresque de la province de Luxembourg.

MARIE HOWET. *FRAHAN VU DE ROCHEHAUT (1938). Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts (Photo A.C.L.).*

GUILLAUME EDELINE. *NEUFCHÂTEAU (1963). Huile. Bruxelles, Administration des Beaux-Arts (Photo A.C.L.).*

FLORY ROLAND. *LE POTIER. Huile. Liège, Palais des Congrès (Photo A.C.L.).*

VIE MULTIPLE ET RÉALISME TRANSFIGURÉ

Et voici le dense cortège des artistes qui n'ont pas voulu choisir, qui ont aimé d'un même amour l'homme, la nature, l'aspect magique des êtres et des choses à la réalité desquels ils ont donné un supplément de vie en la transfigurant.

Parmi les représentants les plus caractéristiques de cette tendance, j'inscrirais FLORY ROLAND (Liège 1905-1978) dont les portraits, les nus, les paysages se situent dans un univers illuminé par le symbole. Et c'est avec intention que l'artiste pare certaines œuvres de titres poétiques: *Arbre de fer, Fleur de verre, L'enfant du soleil, Les dernières feuilles tremblent aux peupliers.*

L'art de CHRISTIANE WILLEMSEN (Liège 1935) participe de la même force vitale, qui se concentre peut-être avec plus d'insistance sur l'être humain confronté en même temps au sort du cosmos et à son destin particulier, tandis que la technique virtuose d'un RENÉ JULIEN (Liège 1937) traduit dans un rythme universel les joies familiales. Quant à MAURICE MUSIN (Liège 1939), Paul Caso a bien caractérisé son œuvre en l'insérant dans la réalité magique d'une matière impalpable et rayonnante.

Tout autre est HENRI BRASSEUR (Liège 1918), captivé par le couple, la prouesse sportive, la présence obsédante de la structure humaine qui impose sa réalité dynamique dans un monde en mutation. Ce même univers, le Visétois ANDRÉ PIROTTE le fait éclater en barres de lumière dans une espèce de joie dionysiaque. Cette joie MAUD DELAHAUT (Liège 1916) l'exprime avec franchise et simplicité dans des compositions plus conventionnelles, dégagées de toute métaphysique.

PERRINE MEWISSEN (Liège 1939) a beaucoup de réserve et de pudeur dans son approche des sujets qui vibrent dans la clarté. Sous sa touche légère et discrète, l'atelier, la buanderie deviennent des lieux poétiques chargés de reflets. Dans la même famille d'esprits, ANDRÉ DUBOIS (Liège 1926) 'est de ces peintres qui dialoguent encore avec le visible dans la mesure où la poésie se laisse prendre aux pièges de la lumière, de la couleur et du dessin', comme l'a bien défini Raymond Mary. À ces deux artistes, il est logique d'associer ANDRÉ DEJARDIN (Liège 1948), en qui Jacques Parisse voit le peintre intimiste qui 'entrouvre des portes pour s'émouvoir d'un intérieur de cuisine où une femme repasse du linge, ou d'un atelier où attend le modèle'. Deux Namurois, YVONNE PERIN (1905-1967) et LUC PEROT (Namur 1922) ont les mêmes ressources de tendresse simple de vie familière.

JOËLLE CALEMBERT (Liège 1947) est sans doute une des femmes-peintres les plus douées de sa génération. Son rêve mouillé de pluie ca-

YVONNE PERIN. *LE GITAN À LA ROUE. Huile (Photo Remy Magermans, Andenne).*

resse le dur asphalte des autoroutes, dilue les parapluies noirs sur les digues traversées d'embruns, fige les promeneurs pensifs dans l'anonymat du brouillard. Mais c'est un œil d'artiste lucide et intransigeant qui pénètre profondément là où sa méditation voudrait s'arrêter pour envelopper les choses. À cette enveloppe des choses GUY HORENBACH (Liège 1939) consacre un talent d'un raffinement exquis, et la stylisation de ses paysages en fait autant de poèmes murmurés à mi-voix, au moment où le soir descend sur la ferme, l'arbre et la source cachée.

C'est une autre forme de rêve, située aux frontières du surréalisme, que fait renaître sans cesse JEAN DEBATTICE (Romsée 1919). Un rêve en mauve, peuplé de femmes au visage félin, aux seins offerts comme des fleurs homicides et vénéneuses, embusquées dans la brume des phantasmes.

Et au moment de terminer cette incursion trop

JEAN DEBATTICE. *LE MUR. Huile (Photo D. Daniel, Liège).*

PAUL DAXHELET. *DANSE WATUTSI (Vers 1955). Huile. Bruxelles, Administration des Beaux-Arts (Photo A.C.L.).*

rapide, incomplète et par là même injuste, dans le réalisme transfiguré on se prend à hésiter sur le choix de l'artiste qui permettrait de conclure. Nous étions partis de l'art concret de Flory Roland, nous avons progressé sur les chemins de la peinture poétique et nous aboutissons avec YVES BAGE (Namur 1947) sur une piste inconnue, qui nous permet un nouvel envol. Comme Paul Caso a eu raison d'écrire que sa peinture échappe à la pesanteur! Dans la fluidité de l'espace infini, des objets indéterminés sont aspirés vers l'azur pour une aventure qui ne peut être que magique et qui s'écarte de plus en plus du traditionalisme. C'est cette aventure que les peintres mosans ou luxembourgeois ont vécue intensément depuis le début du siècle, et c'est ce qui fait leur valeur incontestable.

L'EXOTISME

L'aventure? s'écrierait PAUL DAXHELET (Liège 1905). Point n'est besoin de la chercher dans quelque réalisme transfiguré. Je l'ai trouvée dans le sport, je la trouve depuis bien des années dans un voyage incessant à travers le monde. 'Couleur et mouvement: voilà comment pour ma part, je suis tenté de me définir'.

Couleur? Et pourtant, Daxhelet n'y est venu qu'après une féconde activité de graveur. Sa conversion date de son contact avec le Zaïre en 1951. Il s'est plongé, avec une sorte de frénésie joyeuse, dans la trépidation des danses africaines, l'agitation des marchés orientaux, la bigarrure universelle, l'intensité chromatique d'une nature réinventée à partir

d'un paroxysme intérieur. Car l'homme lui-même est le type même du passionné, intransigeant, partial, et magnifiquement généreux. Qu'on lui reproche une certaine facilité, il ne s'en formalise pas: ses vernissages constituent chaque fois l'événement mondain de l'année artistique liégeoise. Son art est essentiellement un art de décoration et d'illustration, qui cherche sans complexe les moyens de plaire et qui les trouve. Il occupe une place qui ne lui est pas disputée dans les voies du traditionalisme. Lui qui a formé tant d'élèves de talent, reste unique en son genre. Pour cette personnalité éminemment sociable, c'est une autre façon d'être exotique.

QUELQUES AQUARELLISTES

Le plus traditionnel et le plus inattendu dans cette technique difficile est sans doute LÉON FREDERICQ, savant de réputation mondiale, qui a installé l'Université de Liège au premier rang de la physiologie classique dans le premier quart de ce siècle. Cet homme de science était aussi un artiste de grande classe, qui nous a laissé des aquarelles dans lesquelles il a noté, avec une exactitude sensible et chaque fois appropriée à leurs caractéristiques, les paysages qu'il aimait: ceux de la vallée de l'Ourthe où il vivait, des Fagnes où il avait installé un laboratoire, de la Vesdre, de Liège et de l'Afrique du Nord.

MICHELINE LATINIS. *NOCTURNE À LIÈGE.*
Aquarelle (Photo José Mascart, Liège).

Dans des dimensions plus imposantes, MARIETTE BAYET-BLAISE (Vaux-sous-Chèvremont 1928), élève de Paul Daxhelet et de Fernand Vetcour, a choisi, elle aussi, le paysage comme champ d'expérience privilégié de ses aquarelles vigoureuses et réalistes dont les plans solides et les rapports de valeurs ont, en quelque sorte, des qualités équivalentes aux belles leçons de ce professeur d'esthétique et d'arts plastiques.

Enfin, depuis plusieurs années, le nom d'une autre aquarelliste s'impose sur les cimaises de nos galeries. MICHELINE LATINIS (Binche 1930) a constamment le souci de l'essentiel et de l'équilibre. De la Grèce au Borinage, en passant par la Provence et les rives de la Meuse liégeoise, l'artiste n'a cessé de développer un talent fait de synthèse et de clarté, qui s'affirme par touches larges et parfois fougueuses, afin de résumer une sensation, approfondir une perspective, capter une atmosphère changeante.

Par certaines hardiesses calculées comme par la recherche d'une composition qui livre avec franchise ses structures, l'artiste se situe dans l'héritage le plus fécond de son maître Gustave Camus. Elle assume en elle l'apport du pays mosan et du Hainaut.

Jacques STIENNON

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

Ici aussi, le recours aux catalogues d'expositions et de rétrospectives est fondamental. On trouvera mention des principaux, tout au moins pour la région liégeoise, dans l'ouvrage de J. PARISSE, *Actuel XX. La peinture à Liège au XX^e siècle*, Liège, Mardaga, 1975. On consultera également CH. BERNARD, *Peintres belges contemporains*, Bruxelles, s.d. L'ouvrage de P. HAESAERTS, *Histoire de la peinture moderne en Flandre*, Bruxelles, Arcade, 1956, inclut indûment plusieurs artistes wallons comme Marcel Caron, Auguste Donnay, Richard Heintz et Jean Rets. Voir, en outre, PH. ROBERTS-JONES, *Du réalisme au surréalisme. La peinture en Belgique de Joseph Stevens à Paul Delvaux*, Bruxelles, Laconti, 1969; L. KOENIG, *Histoire de la peinture au pays de Liège*, Liège, A.P.I.A.W., 1951; G. Bouillon, CAMILLE BARTHÉLEMY, Vieux-Virton, La Dryade, 1962.

GROUPE DE CUESMES, RÉFECTOIRE DE L'ÉCOLE TECHNIQUE DE CUESMES *(détail), 450 m² de peinture murale aux résines d'acryl (1968).*

Tendances diverses de la peinture en Hainaut: permanence et vitalité de la tradition, métamorphoses de la figuration et charmes de l'imaginaire

Il en est qui sont exorcisés
et d'autres ostracisés...
Achille Chavée

Il faudra un jour tenter de comprendre, sinon d'expliquer, pourquoi le Hainaut est *Terre de Surréalisme* et, plus fondamentalement, pourquoi les *Miroirs de l'Irrationnel* y réfléchissent une telle diversité de rêves, de symboles et d'horizons spirituels, d'abstractions secrètes et d'alchimies fantastiques, d'espaces intérieurs et d'interrogations au-delà de l'image. On devra dire aussi, quelque jour, comment l'Homme y a toujours trouvé chez ses poètes et plasticiens, une place privilégiée et pourquoi la représentation humaine, de manière récurrente, y est singulièrement présente, sans avoir attendu le ressac actuel des retours à la figuration; pourquoi, enfin, la création plastique emprunte avec constance et sérénité les chemins traditionnels du beau métier, et souvent du dessin, et refuse, presque uniment, la confusion, le laisser-aller ou la négligence formelle. Et c'est à juste titre que, naguère, le critique Marc Eemans pouvait entourer d'une même admiration 'deux peintres de grande classe qui relèvent de la génération d'après-guerre, Gustave Camus et Roger Dudant', (qui furent, en 1951 et 1953, prix de la Jeune Peinture belge) l'un, chef de file d'une nouvelle École de Mons, l'autre aux frontières de la non-figuration, dès le moment où les réunit un élément commun et typiquement latin, le culte du Beau alliant clarté, harmonie et rigueur du métier, discrétion opposée à toute démesure, intelligence et sensibilité.

Bien sûr, et fort heureusement, cette quête de l'homme, démarche chaleureuse si naturelle et féconde en terre hainuyère, y emprunte des voies très diversifiées, voire opposées. Il y a loin, sans doute, des vastes compositions balayées d'un souffle romantique et symboliste de Marcel Delmotte aux images crues et véridiques, salutairement insoumises ou insurrectionnelles d'un Yvon Vandycke. Loin aussi, des scènes colorées et lumineuses des *Gilles* de Binche, des *Chinels* de Fosses ou du *Doudou* de Mons peintes par Fernand Verhaegen (Marchienne-au-Pont 1884) et des fêtes folkloriques ou des diableries du Pays des Collines d'un Jacques van de Wattyne (Ellezelles 1932) aux visions mélancoliques du Pays d'Ath de Florimond Bruneau (mort en 1956 et injustement méconnu) ou aux transfigurations poétiques du Pays Noir de Gilberte Dumont.

Les vastes décorations murales des groupes *Forces Murales* (fondé par Edmond Dubrunfaut, Louis Deltour et Roger Somville en 1947) ou *Cuesmes 68* (associant Agnès Arnould, Edmond Dubrunfaut, Jean-Claude Faidherbe, Paule Herla, Jacqueline Moulin, Alain Rousseau, Charly et Dany Vienne) participent également de cette volonté humaniste qui, pour atteindre mieux la collectivité, emprunte naturellement les chemins du réalisme. Avec une belle et inébranlable ambition d'établir — ou de rétablir — la communication essentielle entre l'Art et le Public, au sein même des lieux de travail, de repos ou de loisirs (e.g. Maisons des Jeunes à Anderlecht, réfectoires d'écoles ou d'usines à Cuesmes et Antoing, Maison du Peuple à Hornu, restaurant scolaire au plateau de Morlanwelz, jardin-forum sur le site 'Labor' à Mons, etc.), ces créateurs ont mis leur art au service des autres, se sentant tous hommes du même monde et de semblable destin, participant des

mêmes peines et des mêmes espérances, animés d'une même et idéale communion de beauté et de fraternité.
On a souvent mis en évidence, et à juste titre, l'importance peu ordinaire et l'influence déterminante du groupe *Nervia*, fondé en 1928 autour de Louis Buisseret (Binche 1888-Bruxelles 1956), directeur de l'Académie royale des Beaux-Arts de Mons de 1929 à 1949, et d'Anto Carte (1886-1954, le groupe *Maka* lui rendit un hommage mérité en 1972): il ne groupait que des Hainuyers, outre le secrétaire Léon Eeckman et les deux promoteurs, Franz Depooter et Léon Navez de Mons (mort en 1967), Léon Devos (mort en 1974), Pierre Paulus de Châtelet (mort en 1959), Rodolphe Strebelle de Tournai (mort en 1959) et Taf Wallet de La Louvière. Bien que dissous en 1938, ce *Moniteur de l'Art Wallon* — ainsi qualifié lors du triomphe du groupe à Gand en 1932 — régenta littéralement l'art officiel en Hainaut pendant près de 25 ans, dans une perspective réaliste et classique: son influence fut longtemps manifeste sur le cercle traditionaliste des *Amis de l'Art* à La Louvière. Les deux survivants du groupe, F. Depooter (1898) et Taf Wallet (1902) continuent avec un réel bonheur à maintenir haut les vertus du beau métier et du réalisme, l'un dans la douce sérénité et la grâce sensible de ses portraits et de ses calmes paysages, l'autre étant resté, par la subtile traduction des poudroiements irisés de la lumière et des frémissements de la matière, par le lyrisme communicatif de ses couleurs, le plus heureux et le plus impressionniste des peintres wallons.

On a moins remarqué, peut-être, l'action de personnalités isolées qui surent ouvrir aux jeunes les voies d'un art nouveau. Léon Van-

TAF WALLET, *BARQUE ET CHARS À VOILE SUR LA PLAGE, huile sur toile (1977). Collection particulière*

DENHOUTEN (Molenbeek 1874-1944) fut de ces êtres riches et d'une ouverture exceptionnelle. D'origine bruxelloise, il devint, pendant quarante ans, un véritable initiateur de l'Art au pays de Charleroi, ayant fondé, dès 1903, un Cercle libre à l'Université du Travail et un cours d'arts décoratifs. Il créa, en 1930, *Pour l'Art,* et les *Rapins* qui passèrent par son atelier eurent des destinées peu courantes, Gilberte Dumont, Gustave Camus, Marcel Delmotte, Victor Lefèbvre, Ben Genaux,... La diversité des chemins artistiques que chacun allait suivre montre assez l'intelligence clairvoyante et la disponibilité de ce maître, prompt à ouvrir ou à découvrir simplement des personnalités naissantes et à les aider à s'épanouir seules.

GUSTAVE CAMUS (Châtelet 1914) allait s'en souvenir dans ses cours de peinture à l'Académie de Mons. Ce grand artiste, dont les deux rétrospectives récentes, l'une dans sa ville natale en 1973, l'autre à Charleroi en 1976, ont confirmé de façon éclatante la sereine plénitude, est vite apparu comme le leader d'une nouvelle école figurative en Hainaut. Ayant atteint par un long et patient cheminement la maîtrise du Style, il a magnifié superbement, à l'écart des écoles et par-delà la mêlée des courants esthétiques internationaux, les vertus de la tradition latine du Beau fait d'ordre, de mesure et de probité technique, où les rigueurs du dessin, la synthétisation des structures formelles et le culte des harmonies tonales ne peuvent se maintenir à ce niveau d'impérieuse nécessité qu'en fonction de la haute idée que le peintre s'est faite de l'Homme, de la qualité sensible du contenu et de la grandeur de l'acte de création. La discipline lentement conquise du graphisme maîtrisé, de la cohérence plastique, de l'économie de la composition, du sens des lumières et de l'expressivité de la couleur n'a conduit Camus ni à l'austère sécheresse ni au formalisme mais à l'enrichissement mutuel et constant de la poésie et de la réflexion. C'est un 'classique' chez qui s'épanouit la fleur fragile et rare du bonheur de communiquer par la création picturale. Comblé de distinctions (parmi lesquelles le Prix Godecharle en 1939 et le Prix du Hainaut en 1945), il fut longtemps professeur de dessin et de peinture à l'Académie royale des Beaux-Arts de Mons dont il fut aussi directeur. Ce grand Hainuyer est aussi, depuis 1963, membre de l'Académie royale de Belgique où l'avaient précédé Léon Devos, Paul Delvaux et L. Navez, et, membre fondateur du groupe *Hainaut Cinq* avec Zéphir Busine, Roger Dudant, Jean Pigeon et Jean Ransy.

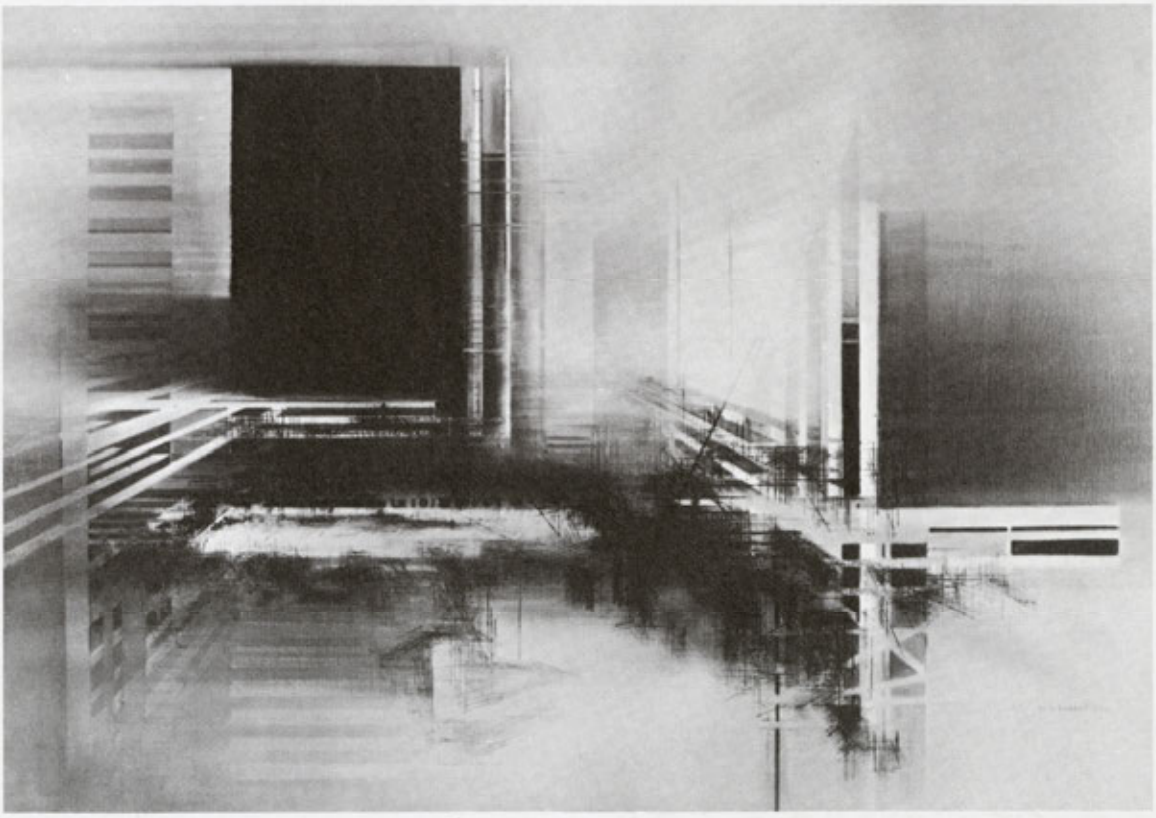
L'enthousiasme, la disponibilité et l'ouverture de Camus aux réalités artistiques de son temps et à la promotion de personnalités authentiques lui ont fait patronner en 1971 un groupe remuant de jeunes loups de l'art wallon, les *Maka,* tous issus de l'Académie royale de Mons et parfois y enseignant, MICHEL JAMSIN (1941), JEAN-MARIE MOLLE (1947), JACQUES RANSY (1947), CHARLES SZYMKOWICZ (1948) et YVON VANDYCKE (1942), auxquels viendra se joindre CALISTO PERETTI (1937), l'aîné du groupe étant le sculpteur CHRISTIAN LEROY (1931).

De 1971 à 1976, ces artistes originaux et rebelles aux esthétiques officialisées et aux conformismes culturels, ont revendiqué hautement un rôle éthique, brandi l'étendard de l'humanisme responsable montrant 'l'Homme en images' vraies, lucides, critiques, lyriques ou pathétiques, protestataires ou provocantes et voulant jeter bas les remparts de l'incommunicabilité. Ainsi, *La vie en rose* ou *Le jus noir* d'YVON VANDYCKE ne nous sont pas donnés comme des friandises mais comme des leçons de dignité (négation ou anticipation? révolte ou soumission?). En fait des œuvres à l'écoute des pulsations du monde et du destin des hommes, méditations sur la vie aidant, au niveau de l'affectivité, à la prise de conscience de ce qui est en train de naître et le traduisant dans une vision picturale propre, nouvelle et cohérente, où le culte de la forme dessinée et expressive, les contraintes acceptées de la concision, certains contrastes

virulents de couleur et une composition dynamique interne attestent l'état de tension dominée d'un créateur qui a opté pour le témoignage. Pareil réalisme critique emprunte, par ailleurs, des chemins plastiques divers: les cris passionnés et les images 'sur-expressionnistes' de Szymkowicz explosent en turbulences convulsives et en coulées vengeresses noires, jaunes, rouges ou mauves; les *Chanteurs* de JAMSIN, monolithes taillés à même la matière brute de la chair de l'homme, ou ses momies fantastiques, sont des appels solitaires et grinçants très éloignés des désespérances pathétiques de Molle ou des visions agressives de Jean Ransy. Quant aux figurations symbolistes de CALISTO PERETTI, elles atteignent en des tableaux ou dessins admirablement finis au mystère des choses et aux problèmes essentiels. Dans ce chapitre consa-

YVON VANDYCKE, *DORMIR, technique composite (1977).*

ROGER DUDANT, *AUBE GLACÉE, huile sur toile (1969). Collection Recherche Scientifique (Photo Antoine Jean-Paul, Péruwelz).*



cré à la peinture, nous ne pouvons que citer CH. LEROY dont les bronzes et les terres cuites témoignent autant de la tendresse généreuse et de la lucidité sensible que de la maîtrise d'un grand artiste.

On lira sous une autre plume dans ce volume l'aventure de l'Art abstrait en Wallonie et, notamment, en Hainaut, le rôle important tenu par des groupes comme *Art construit* et *Art concret en Hainaut* (Jean Dubois, Francis Dusépulchre, André Goffin, Victor Noël, Michel Renard et Marcel Verdren) ou, plus anciennement *Tendances Contemporaines* à La Louvière, dont le *prix Hélène Jacquet* devait distinguer, après sa première attribution à Pierre Alechinsky en 1951, des artistes originaux comme Marcel Dussaussois (Seneffe 1927), François Heyvaert (Grand-Reng 1921), Freddy Plongin ou ERWIN MACKOWIAK, passé maintenant de l'abstraction à une nouvelle figuration d'allure romantique et lyrique hantée par la femme, les fantasmes et les mythes contemporains. Il ne nous appartient, ici, que de rappeler les noms importants de Pol Bury, Zéphir Busine (1916-1976), Fernand Carette (Marcinelle 1921), Henry Dorchy (Tournai 1920), Berthe Dubail (Leval 1911), Cécile Miguel (Gilly 1921), Mig Quinet (1906), sans oublier bien sûr les grandes personnalités tels JOSEPH LACASSE de Tournai (mort à Paris en 1975) et ROGER DUDANT (La Plaigne 1929) dont, selon Robert Rousseau, 'l'art a, des Extrêmes-Orientaux, le sens des grands espaces et de l'allusion significative'.

URBAIN HERREGODTS, *À MA FEMME, huile sur toile (1972). Collection particulière.*

L'importance peu ordinaire du mouvement surréaliste wallon a déjà été éclairée dans les pages que lui consacre le professeur Philippe Roberts-Jones. Il est notoire que, particulièrement dans les régions de Mons et La Louvière, ce volet de l'Irrationnel s'est levé sur de très grands créateurs, poètes ou plasticiens, d'Achille Chavée à Pol Bury, de Magritte à Van de Spiegele, de Marcel Lefrancq à Armand Simon, le grand reclus de Pâturages, illustrateur de Lautréamont, qui poursuit discrètement et obstinément l'expérience intime et secrète du 'grand voyage au bout de la nuit spirituelle' (A. Chavée).

Aux antipodes — tant le personnage que l'œuvre — se situe CHARLES DELPORTE (Marcinelle), le frère du chanteur Paul Louka. Sa production en tous genres (sculpture, peinture, dessin, poésie, musique, tapisserie...) est grande déjà, le talent et le succès sont incontestables. Des figures pennigériennes ou des silhouettes humanoïdes du *Cycle de la Vie* aux *Ionosphères,* Delporte nous apparaît tel

un visionnaire des temps futurs et des trajectoires cosmiques, prophète prétendant nous initier à quelque vérité secrète, aux grandes interrogations et aux rythmes mystérieux des attractions planétaires et de la matière. La séduction décorative et le contenu fantastico-littéraire de cette œuvre nous laissent, quant à nous, un peu étourdi et nous avouons être plus sensible au talent moins sonore et ébranlé davantage par les confessions plus authentiquement humaines et tragiques d'un URBAIN HERREGODTS (Idegem 1935). Installé à La Louvière depuis 1962 et ami discret des surréalistes Chavée (dont il illustra l'*Agenda d'Émeraude*), Plongin et Jacques Matton (1939-1969), il est resté fidèle à l'automatisme psychique et nous livre, dans ses huiles, ses dessins à la plume ou ses 'applicata', de singulières images ramenées des contrées secrètes de ses paysages intérieurs qu'il parcourt, tel un explorateur impénitent, émerveillé ou angoissé, des plages souterraines de l'imaginaire, des domaines électifs du rêve éveillé, là où se joue le combat quotidien contre les ombres. Il participe aux manifestations du groupe *Phases* aux côtés, entre autres, de Jacques Lacomblez et de CYRUS DUBRAY (Fayt-lez-Manage 1928) dont les dessins aux crayons de couleur et à l'encre de Chine nous conduisent aussi aux rives du fantastique.

Les rapports éternels de l'homme et du monde peuvent prendre plus largement les chemins du rêve et de la poésie, se parant tantôt des voiles de la métamorphose et du langage des symboles, tantôt cultivant les vertus de l'étrange et du mystère. Ainsi, chez GILBERTE DUMONT (Montignies-sur-Sambre 1910), l'âme secrète des êtres (l'extraordinaire *Marraine* de 1938), ou des paysages du Pays Noir (*Les Terrils du Noir-Dieu,* 1972) affleure doucement au travers d'une image très finement descriptive et sagement réaliste, et de l'éclat presque magique du panneau traité à l'ancienne. Notre œil est pris: l'ineffable reste à découvrir devant l'émerveillement du monde.

La démarche de JEAN RANSY (Baulers 1910, membre de l'Académie royale de Belgique) est d'essence symboliste, 'un symbolisme particulier qui jetterait des ponts vers l'allégorie et le baroque, la mythologie et le fantastique' (Jean Pigeon 1977). Il est aux antipodes du surréalisme par son rejet de l'automatisme et est passé maître du décor et du trompe-l'œil. Le voyage dans lequel Ransy nous entraîne au cœur du mystère des choses et des songes nous fait goûter au chant des *Sirènes* ou des *Harpes éoliennes,* croire aux *Méduses* et aux *Argonautes*, suivre le *Cortège d'Orphée;* il œuvre avec tout ce qui, du passé mythologique aux prophéties éternelles d'*Apocalypse* (1976), ouvre aux hommes les portes du rêve et de la Nuit.

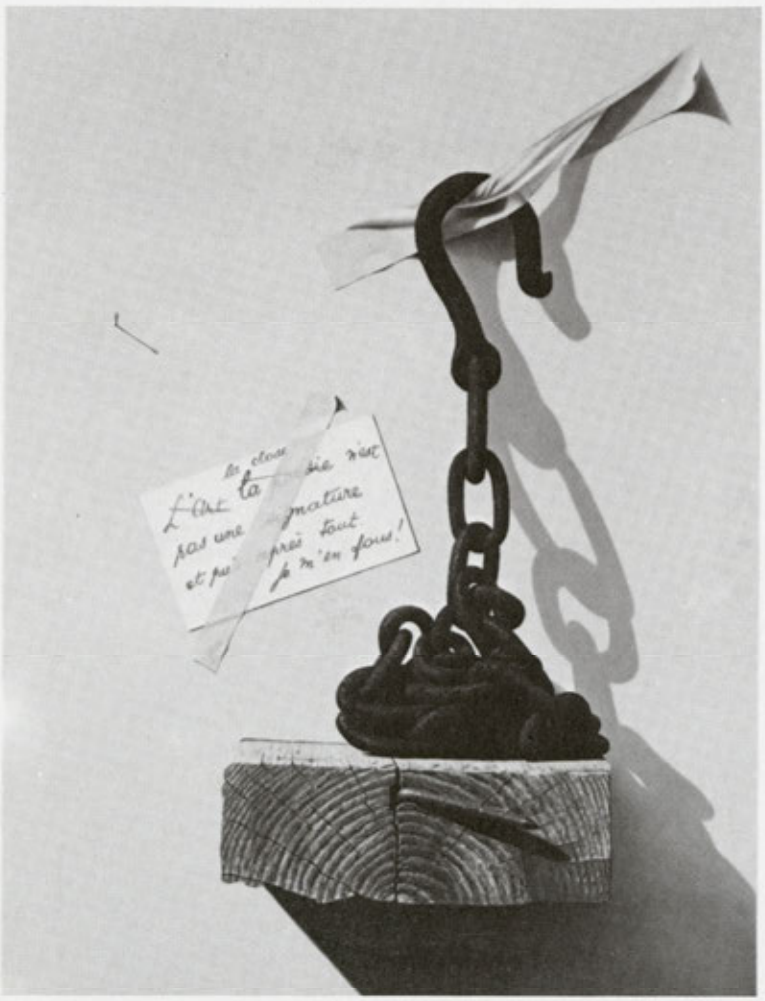
VICTOR LEFÈBVRE (Montignies-sur-Sambre 1912) fut, comme sa femme Gilberte Dumont, élève de Vandenhouten à Charleroi. Fasciné par la magie des choses et le fantastique de la réalité, il adhéra au *Cercle International des Amis de la Fantasmagie.* Dans des toiles miniaturisées et d'une technique éblouissante, il nous capture dans les rets de l'étrange et les charmes de l'effroi en des images non dénuées d'humour grinçant *(La Tour de Babel)* ou de fantaisie (*Les petites légumes, la Chatte Mimi,* 1972): selon Serge Goyens de Heusch, 'un artiste étrangement doué pour suggérer avec une sorte de volupté initiatique les contre-jours d'une certaine réalité'.

Participe également à cette tendance NORBERT BENOÎT (1920), qui, en des figures, objets et représentations aux limites du surréalisme pur et de la fantasmagorie 'explore jusqu'aux chemins du délire' (A. Viray).

L'œuvre d'HENRY LEJEUNE (Écaussines 1930) sent le soufre. Autodidacte, et, par nature, animateur (les Racines du Manoir) et ami d'êtres d'exception, comme Julos Beaucarne ou Armand Simon, il nous fascine avec ce que la critique appelle joliment ses *paysages de l'âme.* Il joue merveilleusement des encres de Chine de couleur qu'il fait mijoter, au gré de ses plaisirs ou de ses fantasmes, dans le creuset

GILBERTE DUMONT, *SOIR DE FÊTE, peinture (1969). Collections de l'Etat belge (Photo Centre Culturel du Hainaut, La Louvière).*

REMY VAN DEN ABEELE (1976).



des profondeurs et des sortilèges: mystérieuse cuisine, alchimie inquiétante d'où explosent parfois du *Néant en Action* les germes somptueux de quelque *Vie Nouvelle.*

La voie post-surréalisante, empruntée par des peintres classiques de forme et merveilleusement doués d'une technique sans défaut, est riche de talents divers mais truffée de pièges littéraires ou plastiques. Les vastes compositions de MARCEL DELMOTTE (Charleroi 1901), individualiste absolu, dont on admire, outre l'impeccable facture, la beauté et la rigueur anatomique des figures et des nus, nous entraînent vers un fantastique des espaces, des ciels, des rochers et des ruines, et évoquent les meilleurs moments de la peinture symboliste de Jean Delville et Léon Frédéric. On ne saurait d'ailleurs oublier que les vertus du beau métier et l'importance du contenu furent aussi l'apport du Montois ÉMILE MOTTE (1860-1931) dont l'influence devait déterminer fondamentalement le pur classique que fut Louis Buisseret. Et c'est de ce maître incontesté du dessin épuré, du modelé sensible et de la belle composition qu'un JACQUES DORMONT (Dour 1914) a conservé ses qualités de distinc-

tion et de sensibilité. Un autre élève de Buisseret, REMY VAN DEN ABEELE (Dampremy 1918) est également passé maître dans l'évocation surréalisante de préoccupations symbolistes (*L'Adieu,* 1953); le pouvoir magique de transfigurer telle situation insolite ou telle féminité pure et fascinante, le goût et l'habileté dans le trompe-l'œil l'ont conduit, naguère, à un art virtuose, étourdissant certes et aux frontières de l'hyperréalisme, 'un des moindres paradoxes de l'irrationnel, n'étant-il pas' comme l'a écrit fort justement André Lamblin, 'de se retrouver dans les démarches les plus objectives comme les plus détachées du réel'.

C'est dans le cadre de ces approches nouvelles et très diverses de la réalité, où se côtoient des accents expressionnistes parfois virulents, des tendances réalistes, surréalisantes et néo-figuratives, et où se manifeste une foi retrouvée dans le graphisme, qu'il faut situer une vague particulièrement féconde de jeunes dessinateurs et graveurs et quelques-uns des nouveaux peintres du Hainaut avec lesquels il faudra sans doute compter; parmi ceux-ci, outre les noms déjà cités, épinglons ceux de PAUL LEMBOURG (Péruwelz 1948), ARMAND POURBAIX (Binche 1948), CHRISTIAN ROLET (Leuze 1945), JACQUES VERLY (Braine-le-Comte 1947), LIONEL VINCHE (Antoing 1936) ou DANY VIENNE (Mons 1944).

Il n'est pas jusqu'au courant actuel de la figuration narrative qui ne tente les démarches intéressantes de talents originaux, tel DANIEL PELLETTI (Haine-Saint-Paul 1948) dans sa volonté réaliste de s'approprier en images notre environnement actuel jusque dans ses aspects les plus anecdotiques et contradictoires.

Ainsi, la relève présente augure bien de l'avenir. Dans la continuité et la vitalité de sa riche tradition picturale, le Hainaut reste, de manière privilégiée, Terre des Hommes, et les champs fertiles du réel y jouxtent les vastes étendues du rêve et de l'imaginaire.

André BOUGARD

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

Expositions, catalogues et livres importants:

M. EEMANS, *La peinture moderne en Belgique,* 1969; IDEM, *L'Art vivant en Belgique,* 1972 (Meddens); *Hainaut d'hier et d'aujourd'hui,* ouvrage collectif à l'initiative du Centre Culturel du Hainaut, 1962 (LABOR), l'article *Les peintres du XX^e siècle* est dû à A. DETRY, pp. 333-374; *Hainaut, Terre de Surréalisme,* exposition organisée par *Les Racines du Manoir,* Écaussines-Lalaing, 1971; *Miroirs de l'irrationnel,* Grand Hornu, 1974.

Rétrospectives:

Gustave Camus – au Palais des Beaux-Arts de Charleroi (1976) avec une préface de Philippe Roberts-Jones; – organisée par la Ville de Châtelet (1973), introduction due à Pierre-Jean Schaeffer; *Léon Devos à Mons en 1968,* préface par J.-P. Babut du Marès; *Nervia,* Expositions des 'Artistes du Hainaut', 1969; *Taf Wallet,* La Louvière, 1969.

Panorama des arts et des lettres, Administration Communale de La Louvière, 1975, dont l'article *Les Arts plastiques depuis 1935* est dû au critique MARCEL BOUGARD; *Jeunes peintres de Wallonie et de Bruxelles,* C.A.C.E.F., Namur, 1975.

Quelques monographies intéressantes:

Louis Buisseret, par R. DUPIERREUX, 1956 (Monographies de l'Art belge); *Gustave Camus ou la plénitude,* par P. CASO, 1963, Éd. Arts et voyages, Bruxelles; *Marcel Delmotte,* par M. FRYNS, Éd. de l'Art belge, 1963; *Les peintures de Charles Delporte,* par R. COGNIAT, 1977; *Gilberte Dumont et Victor Lefebvre,* par S. GOYENS DE HEUSCH, 1974 (Préface de Jean Pigeon); *Henry Lejeune,* dessinateur de l'Enfer (recueil de textes et de photographies), Bruxelles, 1977; *Groupe Maka,* voir les cinq cahiers parus (Obourg); *Jean Ransy ou la réalité transfigurée,* par J.-L. WAUTHIER, 1977 (Charleroi, Institut Jules Destrée); *Charles Szymkowicz,* par P. CASO, Éd. Arts et voyages, 1977; *Yvon Vandycke,* Rien qu'un peu de peinture véritable et véridique, par L. HUBERT, préface de J. COLLARD, Arts et voyages (L. de Meyer), 1977. Le peintre vient d'écrire les textes du livre consacré à *Christian Leroy,* sculpteur, 1977, avec une préface de P. CASO; *Taf Wallet,* par P. CASO (1977).

La meilleure source où nous avons eu le bonheur et le privilège de puiser maintes informations est constituée par *Les Feuillets du Vingtième,* dernière partie des *Artistes du Hainaut,* œuvre encore inédite de M. BOUGARD, auquel il me plaît d'exprimer ici ma reconnaissance filiale et ma plus affectueuse admiration.

Naissance et triomphe du surréalisme en Wallonie

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Le Surréalisme, porte ouverte sur l'inconscient, ignore du fait même les frontières. En peinture, la France produisit Yves Tanguy, l'Allemagne Max Ernst, l'Espagne Miró et Dali, et une seconde génération devait étendre son champ d'action au-delà des océans avec le Chilien Matta et le Cubain Wifredo Lam. Tous allaient se retrouver, à une étape au moins de leur aventure, au sein de l'École de Paris; mais laissant surgir, sans barrière, des profondeurs du moi, les pulsions, les fantasmes, les images particulières, chaque artiste sur des problèmes fondamentaux — le désir, l'échange ou le rêve — devait se forger un langage personnel.

Bien que le Surréalisme, comme le Symbolisme d'ailleurs, fût souvent un mouvement plus littéraire que plastique, il n'était pas le fruit d'une génération spontanée, mais bien une libération des zones secrètes ou refoulées au nom de la morale ou de l'esthétique; il se voulait la systématisation d'une nouvelle forme de connaissance. Des affirmations ou des affleurements de l'au-delà des apparences, de l'insolite ou du fantastique jalonnent l'histoire de l'art occidental : des danses macabres médiévales au vertige d'un Caspar-David Friedrich, en passant par l'imagination délirante d'un Bosch et le réalisme métaphysique d'un Bruegel, d'un Paolo Uccello au symbolisme d'un Gustave Moreau et, scandant l'espace, les caprices d'un Antoine Caron, les architectures lunaires d'un Monsu Desiderio, les visions mystiques d'un Blake ou les cauchemars d'un Füssli. Le Futurisme, dans l'ivresse de saisir le mouvement, le Dadaïsme dans ses gestes anarchiques de nier l'art en soi, l'Art Métaphysique cultivant l'énigme et l'insolite, et ce Symbolisme toujours permanent dans sa volonté de 'vêtir l'idée d'une forme sensible', furent aussi, à des niveaux et selon des mélanges divers, les composantes d'un climat à la fois expressif et fécond.

Le Surréalisme, s'il recherche la fulgurante évidence de l'irrationnel, devait, en peinture, faire passer les vertus corrosives de l'image avant la délectation du langage plastique lui-même. L'instauration d'un ordre poétique visible fut à l'ordre du jour. Cette primauté de l'intelligence de la représentation sur la sensibilité matérielle du rendu devait rencontrer en Wallonie un accueil et un écho particuliers, comme l'a écrit André Breton. '*Rêver de ce qui doit être peint* et non *de la façon dont il faut peindre*', déclare Magritte en hommage à Giorgio de Chirico, définissant en quelque sorte l'art de nos régions et son caractère spécifique.

Le Surréalisme forme un tout, il s'agit d'une éthique et non d'une esthétique. On ne peut, par conséquent, dissocier l'un ou l'autre de ses aspects; comme en France, et peut-être à l'image de celle-ci, le rôle des écrivains sera prépondérant. De plus, l'aventure en Belgique est profondément liée à la francité; quant à la Wallonie, même si la plupart des artistes y sont nés, elle ne peut être dissociée de Bruxelles, ni réciproquement.

LES ORIGINES

La chronique du ou des mouvements surréalistes demeure encore imprécise à ses débuts. Ce n'est pas le lieu de démêler ici des écheveaux particulièrement embrouillés. Aux attitudes contestataires, qui s'appuient sur des manifestes, des pamphlets, des tracts, des polé-

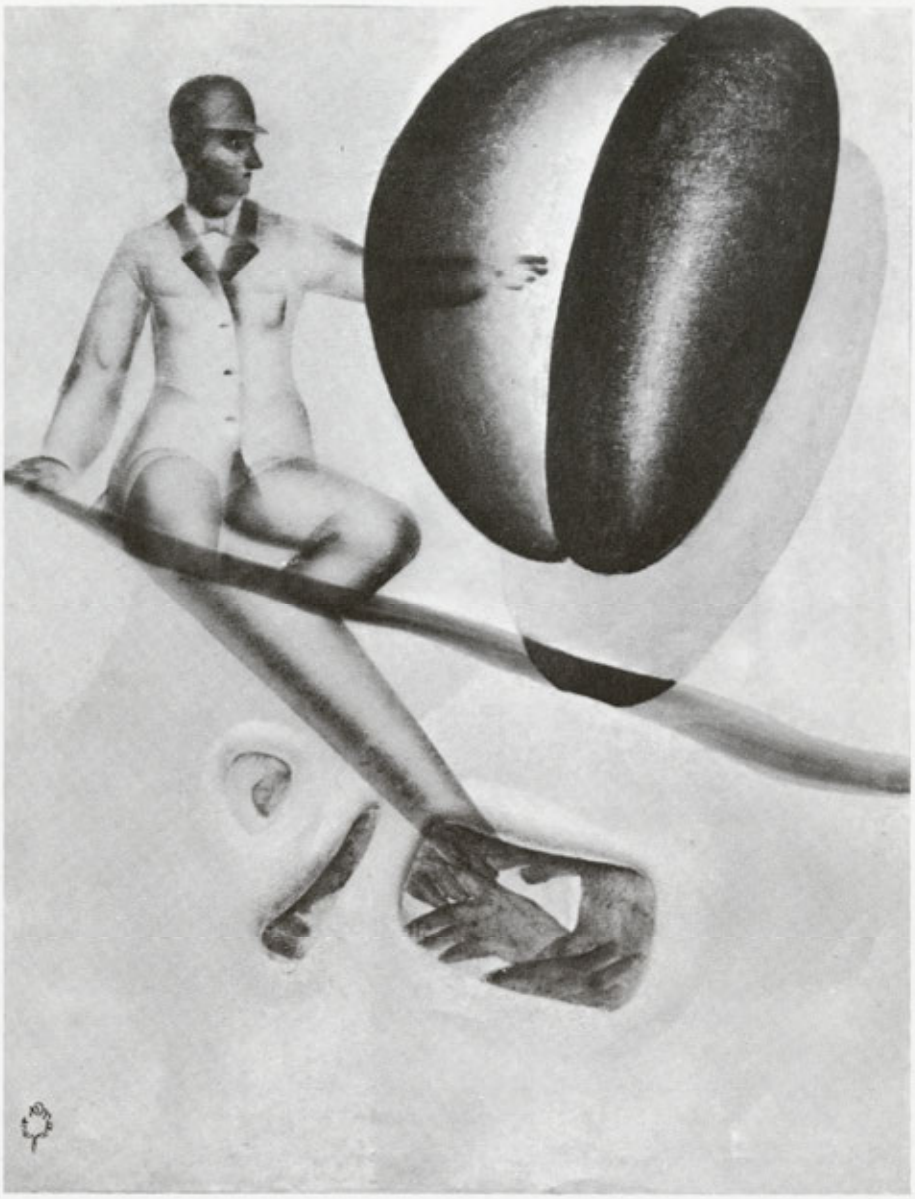
miques et autres textes corrosifs lancés pour provoquer la convention et le bourgeois, s'ajoutent les relations des surréalistes entre eux — divorces, ruptures, règlements de comptes, réconciliations — et dont le but peut-être est de semer la confusion pour mieux asseoir l'esprit révolutionnaire.

Si l'on s'accorde généralement pour situer vers 1926 le début du Surréalisme dans nos régions, c'est-à-dire deux ans après le premier *Manifeste* d'André Breton, des phénomènes antérieurs sont à la base de son épanouissement. D'aucuns ont mis en doute le Dadaïsme comme source possible; on ne peut nier cependant les contacts que l'une des figures majeures, le poète, musicien et collagiste bruxellois, E.-L.-T. Mesens (Bruxelles 1903-1971),eut avec le milieu parisien d'alors, par l'entremise entre autres d'Erik Satie. Or, Mesens fut un fidèle compagnon de route du Hennuyer Magritte. L'un et l'autre devaient collaborer d'ailleurs au dernier numéro de la revue *391* de Francis Picabia, et le nom de Tristan Tzara est encore associé à la manifestation surréaliste de La Louvière en 1935. Dada, étape fondamentale de l'art contemporain, a donc retenu l'attention des deux Belges, au point de marquer la revue bruxelloise *Œsophage* qu'ils publient en mars 1925.
Parallèlement, une autre publication, *Correspondance*, est le fait de trois écrivains, Paul Nougé, Camille Goemans et Marcel Lecomte; avant tout littéraire et conçue sous forme de tracts, de la fin de 1924 au début de 1926, elle est proche de l'orthodoxie parisienne, bien que ne pratiquant pas l'automatisme, cher à Breton. Le point mérite d'être souligné, cette technique n'étant guère pratiquée en Belgique. Autre différence, la méfiance à cette époque vis-à-vis de tout engagement politique. Les relations entre le Surréalisme et le parti communiste, qui agiteront toujours le groupe parisien, troublent moins le groupe belge, et c'est à tort que certains historiens s'en étonnent, car l'artiste de nos régions est par essence moins politisé que l'artiste français.

LE RÔLE DE MAGRITTE

Enfin, *Marie* en 1926, nouvelle revue éphémère, scelle, semble-t-il, la réunion des deux groupes, celui de Mesens et Magritte et celui de Nougé et Goemans. Voici donc constitué le groupe surréaliste "belge", au sens large du terme et sans entrer dans les subtilités des rapports de ces hommes entre eux et de leurs contacts avec Paris. Notons cependant, comme signe concret, le 'double' portrait de Paul Nougé par René Magritte en 1927. La même année, Magritte suit l'exemple de Camille Goemans et gagne Paris où l'écrivain dirigeait une galerie d'art. Tous deux fréquentent les milieux français, chez Breton ou au café Cyrano.

En Belgique, pendant ce temps, l'activité menée par Paul Nougé se poursuit en 1928, avec la revue *Distances*. Une exposition de Magritte s'ouvre à la galerie *L'Epoque*, préfacée par Nougé et contresignée par Goemans, Mesens, Lecomte, Scutenaire, Souris, Dehoy, Eemans; tous se déclarent 'les complices de René Magritte'. L'audience accordée à cet événement se voit renforcée par l'attention que lui porte P.-G.Van Hecke, directeur de ladite galerie, qui avait pris le peintre sous contrat et qui était en outre l'éditeur de la revue *Variétés*, dont un numéro spécial fut consacré au Surréalisme en juin 1929. En plus du sommaire, qui va de Sigmund Freud à Paul Eluard, le numéro présentait des illustrations de Ernst, Tanguy, Man Ray, Miró, et pour la Belgique, de René Magritte, ainsi qu'une carte postale éducative de Nougé et un collage de E.-L.-T. Mesens. Outre des photographies insolites, des montages photographiques et des cadavres exquis, la revue publiait, sous l'intitulé *'À suivre'*, un dossier analytique de la situation du Surréalisme en 1929. La question-clé d'alors était de choisir entre une activité individuelle et une activité collective; cette dernière option devait l'emporter. Quant à la revue parisienne, *La Révolution Surréaliste*, elle ouvrira ses colonnes à Magritte, Goemans et Nougé.



AUGUSTE MAMBOUR, LA FRAGILITÉ DES PIERRES (1926). *Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (Photo A.C.L.).*

La figure de Magritte était dominante depuis 1926 et il ne cessera d'être 'Magritte à travers tout le reste', comme l'a si justement affirmé Paul Nougé. Cependant d'autres noms affleurent, tels ceux des époux Marcel Defize- Delbrouck, qui ne feront qu'une apparition sans lendemain en 1929. Plus durable sera celle de leur concitoyen AUGUSTE MAMBOUR (Liège 1896-1958) qui, dès 1927, est remarqué par les directeurs de la revue *Sélection*, André De Ridder et P.-G. Van Hecke, et ensuite par *Variétés*. La période surréaliste de Mambour, ancien Prix de Rome, se situe entre la fin de 1926 et 1930. Elle mérite l'intérêt et, si l'on y trouve des influences à la fois de Max Ernst et de Magritte, elle témoigne néanmoins d'un caractère insolite original par ses qualités plastiques qui alternent la sensibilité et la vigueur de l'expression, dans *La Fragilité des pierres* par exemple. Par la suite Mambour devait s'orienter vers un style décoratif. En marge de notre propos, puisqu'il s'agit d'un peintre d'origine flamande, il faut noter que l'influence de Magritte s'exercera aussi, pendant un bref moment, sur Marc Eemans. En 1924 déjà, Magritte avait illustré le poète flamand Paul Van Ostaijen.

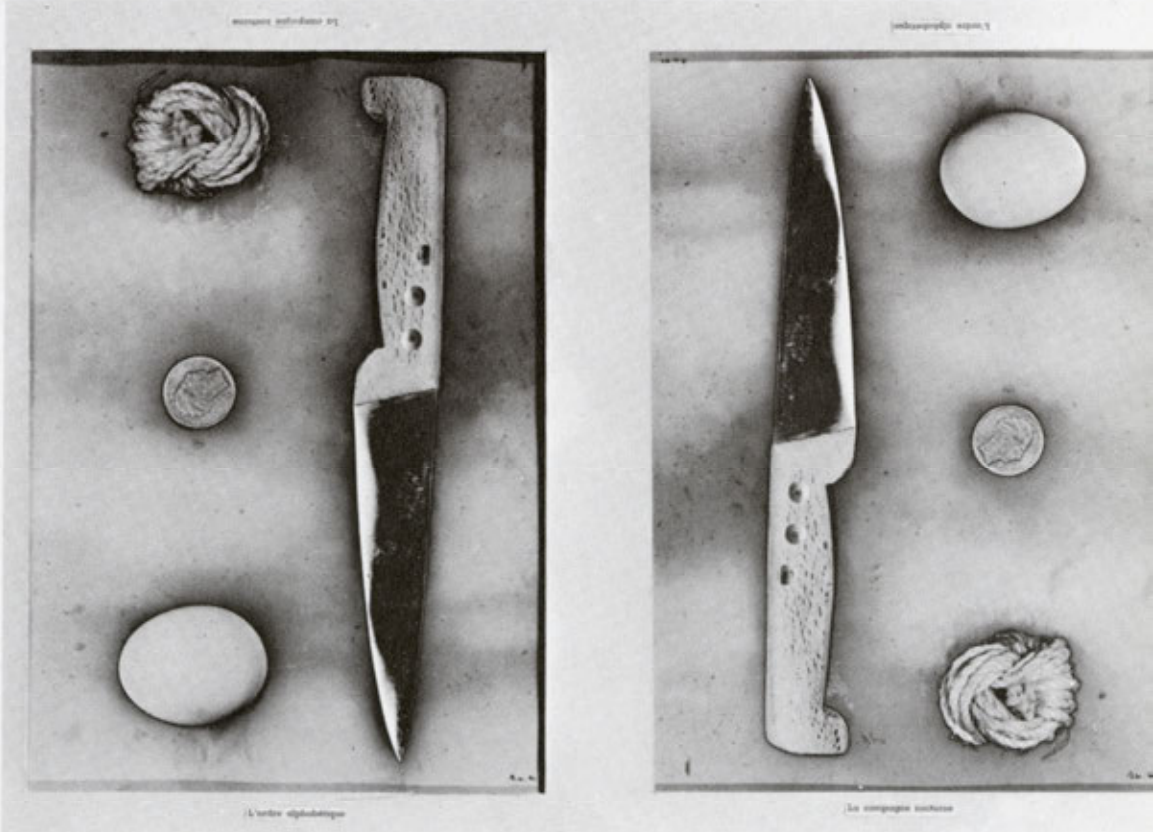
DIFFICULTÉS ET CONTROVERSES

La crise économique des années 30 frappe également le Surréalisme. La faillite de la galerie *Le Centaure*, chez qui Magritte était alors sous contrat, provoque le retour de celui-ci à Bruxelles. La création ne s'arrête pas pour autant. Elle se fait, elle se veut même agressive. 'Notre société n'est plus très sûre d'elle-même', écrira Paul Nougé dans une préface à une exposition de Magritte organisée par E.-L.-T. Mesens en 1931 et dont les tableaux seront qualifiés d''ardentes provocations à la révolte' (par Scutenaire). Enfin, l'exposition du *Minotaure*, au Palais des Beaux-Arts en mai-juin 1934, affirme par la présentation d'œuvres de Ernst, Chirico, Dali, Balthus, Magritte, etc. l'importance de la Belgique comme centre agissant du Surréalisme. André Breton d'ailleurs prononce à la Maison des Huit Heures une conférence intitulée *Qu'est-ce que le Surréalisme?* texte d'une particulière importance. L'exposition aura, de plus, une conséquence non négligeable, celle de rallier, à la vision nouvelle, Paul Delvaux dont l'œuvre se révélera, elle aussi, majeure.
En 1934 également, dans le Hainaut, un autre événement important: la création, à Haine-Saint-Paul d'abord et à La Louvière ensuite, d'un groupe qui, sous le nom de *Rupture*, réunit des écrivains que domine la personnalité d'Achille Chavée, qui se rapproche de l'orthodoxie par la place qu'il accorde à l'écriture automatique. Le poète Fernand Dumont nouera les liens entre ce nouveau groupe, Paris et Bruxelles. Le seul artiste alors mentionné est ARMAND SIMON (Pâturages 1906). Essentiellement dessinateur, son graphisme serré, proche de celui d'un aquafortiste, a un caractère à la fois narratif et obsessionnel, offrant les visions oppressives d'un monde cruel, vulgaire et turgescent, situé entre le mur et le couteau. Il devait illustrer à la lumière ou, mieux, dans le clair-obscur de ses propres fantasmes, Lautréamont, Kafka, Nerval, Mandiargues, d'autres encore.
À nouveau, une revue: elle se nomme *Mauvais Temps*. Le groupe hennuyer fait preuve d'une plus grande conscience politique que celui de Bruxelles, due sans nul doute aux conditions sociales de la région. Si l'on parle d'un groupement provincial, il ne faut pas prendre le terme dans son sens péjoratif, mais tenir compte des caractéristiques à la fois géographiques et sociales, plus ouvertes vers la France, désireuses de renouvellement, soucieuses de secouer l'ennui d'un environnement terne et industriel, animées d'un désir d'action et d'affirmation, qui poussera d'ailleurs Achille Chavée à rejoindre les Brigades internationales lors de la guerre d'Espagne.
Entre-temps se tenait, en octobre 1935 à La Louvière, une exposition significative, sous

ARMAND SIMON, DESSIN (vers 1943). *Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (Photo A.C.L.).*

l'impulsion de Mesens, dont le dynamisme sera déterminant pour la diffusion du Surréalisme belge à l'étranger. Poètes et théoriciens, musiciens, tel André Souris, s'associèrent aux artistes tels que Arp, Brauner, Chirico, Ernst, Paul Klee, Miró, Man Ray, Tanguy, Magritte, d'autres encore. Chose curieuse, on ne trouve au catalogue aucun nom d'artistes locaux. Lors du retour d'Espagne de Chavée, *Rupture* éclate, et se forme alors le *Groupe Surréaliste du Hainaut* avec en outre Fernand Dumont, le dessinateur Armand Simon, le peintre Louis Van de Spiegele (Cuesmes 1912-Mons 1971) et le photographe MARCEL LEFRANCQ (Mons 1916-Vaudignies 1974). Le peintre, dans des œuvres comme *Atmosphère de la liberté* (1939) conjugue des éléments architecturaux et métaphysiques d'un Chirico à la recherche d'effets perspectifs proches de Dali. Marcel Lefrancq, dans ses montages photographiques, ses collages et ses objets, s'il provoque parfois la

MARCEL LEFRANCQ, LA DIALECTIQUE (1945), *Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (Photo Marcel-G. Lefrancq, Mons).*



RAOUL UBAC, L'ORDRE ALPHABÉTIQUE ET LA CAMPAGNE NOCTURNE (1941). *Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (Photo A.C.L.).*

religiosité et l'érotisme, se maintient toujours à un juste niveau de sensibilité poétique.

La photographie nous ramène à Bruxelles où les liens restent noués avec la France ; la revue française *Minotaure* s'ouvre dès 1937 à la collaboration belge: Magritte, Paul Delvaux, Raoul Ubac. La collaboration de RAOUL UBAC (Malmedy 1910) au mouvement surréaliste s'affirme alors par la photographie, où il emploie montages, effets de solarisation et de reliefs, cherchant 'à constituer une nouvelle image par la destruction de l'ancienne, ou à reconstituer une image perdue'. A ces procédés techniques, dont certains exploités par Man Ray, il apporte sa vision, où les objets, personnages ou sites, sont modifiés, surchargés de valeur insolite, cernés d'un climat étrange ou dotés d'effets de matière. Paul Nougé parlera, non sans double sens, de son art de 'griser une image'. Le rôle d'Ubac se concrétise encore lorsqu'il publie, avec Magritte, la dernière revue d'avant-guerre, *L'Invention collective*.
La guerre sera une entrave — André Breton se réfugie aux Etats-Unis et E.-L.-T. Mesens est en Angleterre depuis 1938 — mais la période 1940-45 ne sera pas totalement celle du silence. Paul Nougé et Marcel Mariën, qui s'est joint au Surréalisme vers les années 37 par des poèmes et des objets, publient l'un et l'autre des ouvrages sur Magritte. Un autre nouveau venu, CHRISTIAN DOTREMONT (Tervueren 1922), écrivain et auteur plus tard de logogrammes, maintient le contact entre Paris et Bruxelles, quoique ces centres fussent plongés dans une semi-clandestinité et, dans le Hainaut, le groupe d'Achille Chavée participe à la Résistance, Fernand Dumont devant partager avec Van de Spiegele le drame de la déportation et y laisser la vie.

L'APRÈS-GUERRE

Au lendemain de la guerre, après une période de flottement, voire même de dissensions internes, de nouvelles publications telles que *La terre n'est pas une vallée de larmes, Le ciel bleu* ou *Le salut public* retrouvent, aux côtés des noms connus dans le domaine littéraire tels que Nougé, Scutenaire ou Paul Colinet, ceux de Dotremont et Mariën et toujours celui de Magritte. Ces écrits devaient mener à l'exposition de 1945-46 à la galerie La Boétie à Bruxelles, groupant les maîtres étrangers et les Belges, Magritte en tête. On y trouve une contribution importante de POL BURY (Haine-Saint-Paul 1922), surréaliste dès 1939 et qui s'était intégré au groupe hennuyer. Ses débuts furent fortement marqués par l'univers magrittien, mais il devait, par la suite, se révéler dans le cinétisme et atteindre à une notoriété internationale. Lors de l'exposition de Bruxelles, les surréalistes allaient adhérer au parti communiste; cet acte ne devait pas résister au temps. Malgré des tensions internes, la tendance néanmoins est à la volonté de vivre et d'affirmer l'existence d'un esprit.
À nouveau des divergences. Les Hennuyers créent en 1947 le groupe *Haute Nuit*, soulignant leur volonté d'avant-garde et leur hostilité à tout conformisme. Ils réagissent aussi contre la domination de Magritte et d'une vision soi-disant optimiste qui avait été qualifiée de 'plein soleil', suite à l'emprunt par le peintre d'une technique impressionniste.
Enfin se fonde, à l'initiative de Dotremont, la même année encore à Bruxelles, le *Surréalisme Révolutionnaire* qui voulait célébrer les buts communs du Surréalisme et du communisme. 'Il importe, dira Chavée, et c'est notre tâche historique de faire comprendre que le Surréalisme a jeté les bases du matérialisme dialectique en art'. Cette radicalisation n'est pas sans ambiguïté, surtout dans le chef de Magritte, mais trouve en France des échos chez les adversaires de Breton. Dans le domaine des arts, cette attitude s'oppose violemment à l'art abstrait. Quant à ses méthodes, les tracts se remettent à pleuvoir comme aux premiers jours du mouvement. Une Conférence Internationale du *Surréalisme Révolutionnaire* se tint à Bruxelles en octobre 1947, suivie de la publication d'un numéro de revue, qui gardait à Magritte une place prédominante.

POL BURY,
L'ÉTOURDIE
(1945). *Collection C. Matisse (Photo Dulière, Bruxelles).*

Le peintre devait approfondir son œuvre jusqu'à sa mort et se livrer à des éditions telles *La feuille chargée* et *La carte d'après nature*. D'autres publications maintiennent un climat surréaliste, telles que *Temps mêlés, Phantomas, Les lèvres nues, Daily Bûl, Rhétorique* ou encore, mais à titre différent, *Fantasmagie*. Quant à Paul Delvaux, à l'écart des remous semble-t-il, il poursuit l'inventaire de son rêve intérieur. Enfin, le mouvement *Cobra*, composé d'artistes belges (Alechinsky en sera le plus célèbre), danois et hollandais, dont les racines puisent dans le Surréalisme, allait affirmer sa personnalité.

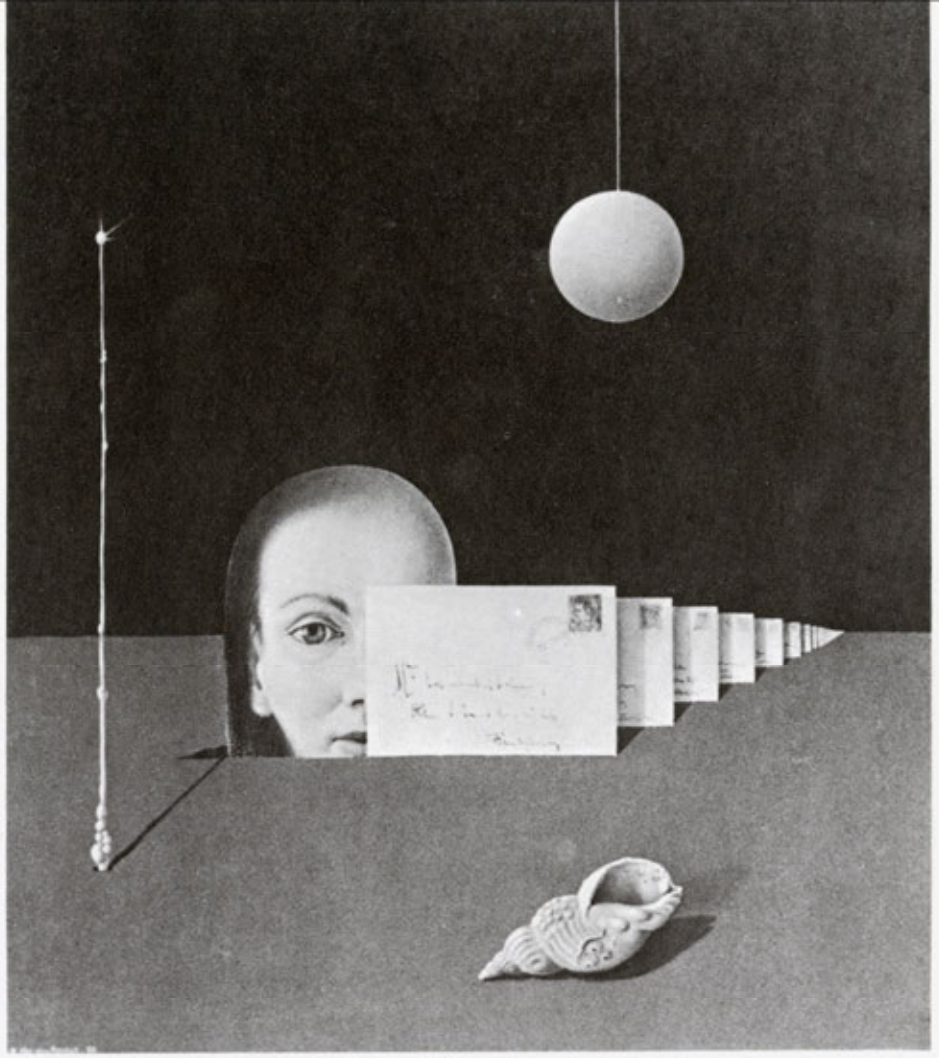
VITALITÉ

Un mouvement comme le Surréalisme ne s'éteint ni ne s'étiole brusquement. Il se prolonge d'une part, dans ses épigones, tels, pour citer quelques présences féminines, RACHEL BAES (Ixelles 1912) ou JANE GRAVEROL (Ixelles 1910) qui fut adoptée par les Magritte, Nougé, Lecomte, Scutenaire ou Mariën, dont elle fit d'ailleurs, dans *La goutte d'eau*, un portrait collectif; il connaîtra même son académisme. Il féconde, d'autre part, des tendances parallèles, telles Jacques Lacomblez et le groupe *Phases*, sensibilise des artistes en marge du mouvement proprement dit, tels que ENGEL-PAK (Spa 1885-Valabre-lez-Gardanne 1965),

JEAN RANSY, L'ÉCLIPSE (1958). *Huile. Charleroi, Musée des Beaux-Arts (Photo P. d'Harville).*

qui de 1928 à 1932 traverse une période où la forme humaine et la forme imaginaire se côtoient et s'imbriquent. De son côté, Jean Ransy démontre que les frontières du Symbolisme et du Surréalisme sont souvent difficiles à tracer.

La preuve en est fournie fin 1955: une exposition au Musée des Beaux-Arts de Liège fait le point sur *L'apport wallon au Surréalisme* sous l'égide de l'A.P.I.A.W. La préface de Léon Koenig affirme dès l'abord une double précaution, l'incertitude 'de rencontrer l'approbation des surréalistes', celle aussi, et non la moindre, que les œuvres ne répondent pas 'toutes aux exigences de l'Ecole'. (Nous faisons nôtres ces remarques en tout ceci!). Il est utile de relever le nom des participants puisque l'exposition se voulait 'un premier inventaire'. Citons d'abord les artistes déjà mentionnés, Pol Bury, Paul Delvaux, Jane Graverol, Marcel Lefrancq, René Magritte, Armand Simon, Raoul Ubac, Louis Van de Spiegele. (Notons ici l'absence de Defize et de Mambour). Figuraient en outre: José Delhaye (Vedrin 1921) qui exposait des collages surréalistes des années 1945-46 et dont les œuvres aujourd'hui sont souvent animées de draperies qui se formulent en membres ou en visages; Alexis Keunen (Liège 1921), prix de la Jeune Peinture Belge en 1952, qui crée un univers de formes et de matières précises ou imprécises dialoguant entre elles, et dont la pierre roulée par le temps ou éclatée fut souvent le centre de gravité, tel *Imaginaire perçu comme réel* (1957);Jacques Lacomblez (Ixelles 1934), peintre et poète, qui s'exprime déjà à l'époque, avec *Venusberg* ou *Le chevalier et la mort* par exemple, en un langage de signes, de formes souvent abstraites, qui lui est propre et qu'il développera par la suite avec autorité; René Lambert (Liège 1935); François Marlier (Harchies 1918); Max Michotte (Haine-Saint-Paul 1916) qui faisait partie avant 1938 du groupe *Rupture* et pratique aujourd'hui la sculpture qui, affirme-t-il, 'reste soumise à l'automatisme'; Aubin Pasque (Cheratte 1903) chez qui la mer, le ciel, peuplés d'éléments, ont le caractère d'un rêve éveillé par la



REMY VAN DEN ABEELE, REFUS (1956). *Collection van Look (Photo Dulière, Bruxelles).*

PAUL RENOTTE, IDENTITÉ DE L'OMBRE (1928). *Collection de l'État (Photo A.C.L.).*

fréquente agressivité des couleurs, proche du Surréalisme en 1927 avec *Mer et coraux*. Un certain ésotérisme et la volonté des symboles trouveront leur réalisation par la suite dans *Fantasmagie* dont il est l'animateur; JEAN RANSY (Baulers 1910), pour qui l'artiste engagé dans sa poésie ne peut se définir, déploie un art où la perfection du trompe-l'œil qui associe architectures, matières, natures mortes, effigies, les voit saisies dans la perspective du songe; PAUL RENOTTE (Ixelles 1906-Tignée 1966) qui expose des œuvres datées entre 1928 et 1932, tel *Identité de l'ombre* où l'idée et l'image s'épousent étroitement; MARCELLE SCHRIEWER (Ensival 1910); REMY VAN DEN ABEELE (Dampremy 1918) qui à cette époque manie un langage insolite, avant d'évoluer vers une technique qui l'apparente au Pop Art; en addendum, s'ajoutaient les noms de HENRI BRASSEUR (Liège 1918) et du poète HUBERT DUBOIS (Liège 1903).

CONCLUSION

Peut-on chercher un commun dénominateur à cette étonnante aventure dans nos régions, y-a-t-il un Surréalisme wallon dont on puisse définir les composantes? Certes, la grande majorité des artistes est née en Wallonie, quelques-uns à Bruxelles, de rares exceptions en Flandre tels un Frits Van den Berghe, un Marc Eemans ou un Maxime Van de Woestyne, mais qui, étant des exceptions, confirment la règle. Il serait d'autre part incompatible avec l'esprit même du Surréalisme que de vouloir réduire à un lieu géographique des tempéraments et des créateurs qui veulent, au contraire, échapper à toute convention. Il n'empêche que de grandes figures, tel ACHILLE CHAVÉE, furent soucieuses de l'adjectif 'wallon' pour qualifier leur démarche. Une telle attitude devait provoquer en 1946, une remarque acerbe de Magritte: 'Les groupements d'artistes, parce qu'ils sont *wallons* ou parce qu'ils seraient par exemple *végétariens* ne m'intéressent en aucune façon'.

Le souhait d'Achille Chavée s'était réalisé, semble-t-il, en 1955, lors de l'exposition de Liège, *L'apport wallon au Surréalisme*, et un numéro spécial de la revue *Savoir et beauté* en 1961, consacré au *Surréalisme en Wallonie*, sous une couverture de Remy Van den Abeele, réunit, dans une série d'articles, les tenants des groupes hennuyer et bruxellois, avec en frontispice une photographie d'André Breton. Ce numéro, qui rassemble les figures historiques, des figures marginales et quelques épigones, ne permet pas de réduire le Surréalisme à une réalité géographique. Certaines constatations sont néanmoins possibles. Nos régions furent le centre le plus important et le plus prompt à se développer après Paris. Animée par le souci de l'image poétique, on peut, en généralisant, dire que la technique fut conventionnelle afin de laisser à la chose représentée toute son efficacité en tant que telle et rendre le plus évident possible le 'modèle intérieur', pour reprendre la formule de Breton. Art avant tout figuratif, sans pour autant refléter des aspects anecdotiques qui localiseraient l'image, il ne pratique guère l'automatisme et sera même chez certains parfaitement concerté. Il recherche essentiellement, que ce soit de manière agressive chez un Magritte, ou d'une manière plus transposée chez un Delvaux, à se donner un maximum de respiration et de dimension poétique.

RENÉ MAGRITTE

En 1941, André Breton rendait hommage à RENÉ MAGRITTE en ces termes: 'La démarche non automatique mais au contraire pleinement délibérée de Magritte étaye (...) le Surréalisme'. Cette reconnaissance tardive mais pertinente situe le peintre dans ses rapports avec la philosophie du mouvement dont Breton se considérait comme l'unique juge. Il ne faudrait pas croire cependant que l'adhésion de Magritte à l'éthique surréaliste ait été différée. Il y apporte au contraire sa contribution essentielle dès 1926. Mais son langage n'obéit pas pour autant à l'impératif de l'automatisme. Quelles que soient les rencontres insolites d'objets ou d'éléments dont il témoigne, son art se voudra toujours averti du contenu des images qu'il livre, et de nombreux écrits confirment cette volonté de dominer ou de contrôler les effets bouleversants auxquels sa peinture préside. S'il fallait schématiser, on serait tenté de dire que l'insolite ne jaillit pas chez Magritte d'un climat étrange, fruit du subconscient, mais de la consciente juxtaposition ou superposition d'éléments puisés dans le réel et détournés de leur fonction habituelle. Les éléments ainsi élus ne perdent rien de leur réalité foncière et individuelle mais créent, par leur réunion inattendue, une réalité autre, volontairement concertée.

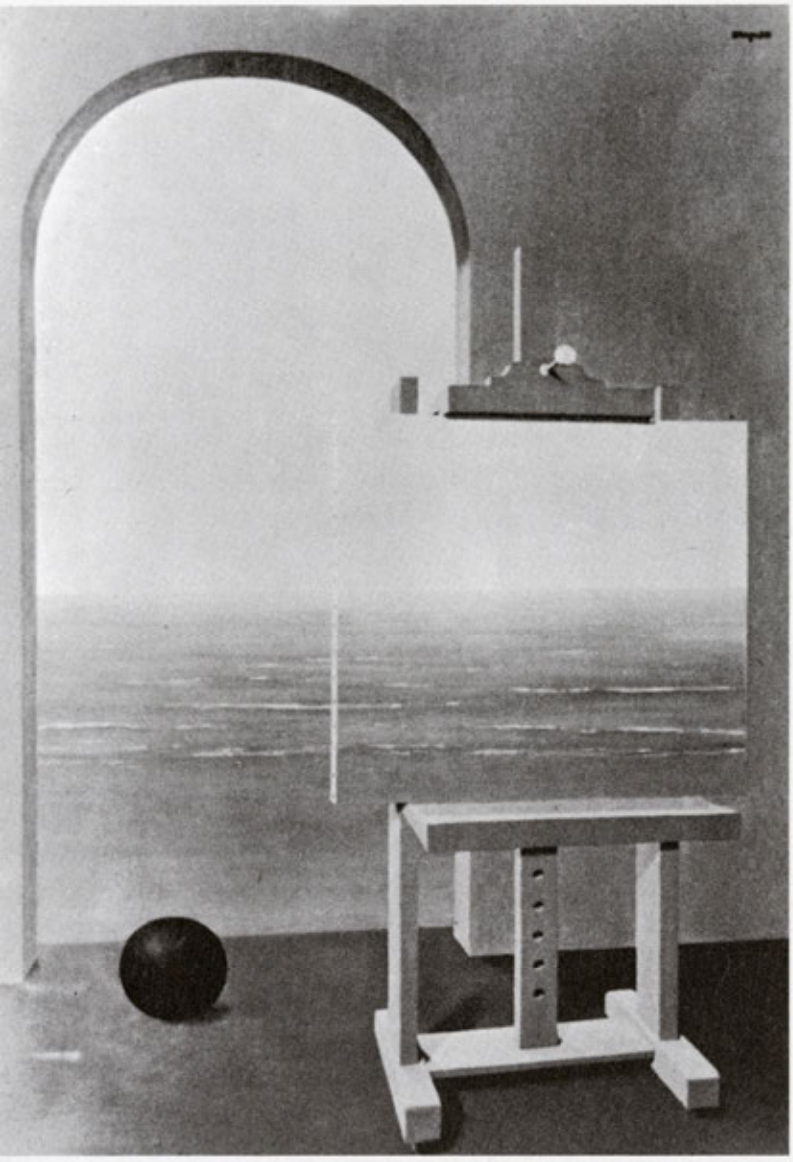
Éléments de biographie. Né à Lessines le 21 novembre 1898, il a souligné lui-même les éléments majeurs de sa biographie. Son adolescence à Châtelet se voit marquée par le suicide de sa mère qui se jette en 1912 dans la

Sambre. Mais quelques années auparavant, en vacances à Soignies, il fréquentait un vieux cimetière. À Bruxelles en 1916, il suit à l'Académie des Beaux-Arts les cours de Gisbert Combaz et de Constant Montald, mais le contact et l'amitié de jeunes poètes ou artistes, tels les frères Bourgeois et Pierre-Louis Flouquet, seront plus déterminants sur son orientation que l'enseignement académique. Ses premières expériences picturales montrent son intérêt pour le Cubisme et le Futurisme. En 1919, il rencontre celui qui deviendra son compagnon de route, E.-L.-T. Mesens, sensible alors à l'esprit dadaïste. Mais tout cela, selon Magritte lui-même, 'fut une période de recherches qui a duré près de dix années, sans être convaincantes'. Cependant d'autres faits positifs se manifestent. Il retrouve Georgette Berger qu'il avait rencontrée, à l'âge de quinze ans, et qu'il épouse en 1922. C'est à cette époque aussi, selon lui toujours, que Marcel Lecomte lui fait découvrir Giorgio de Chirico, révélation qui devait cheminer puissamment en lui, car 'elle traite de l'ascendance de la poésie sur la peinture'. Entre-temps, pour gagner sa vie, il travaille dans une usine de papier peint avec son ancien camarade d'Académie, le peintre abstrait Victor Servranckx. À partir de 1924, année du premier contact avec Camille Goemans et Paul Nougé, des courants surréalistes se dessinent à Bruxelles. Parallèlement, Magritte se détourne de ses recherches formelles et met un terme à sa période que l'on qualifie d'abstraite. *Le Jockey perdu*, généralement daté de 1925, est considéré par lui comme le point de départ de la grande aventure. Il n'est pas seul. Outre ses amis poètes, il se voit soutenu matériellement par P.-G. Van Hecke et Walter Schwarzenberg, grâce à un contrat qui lui permet de se consacrer exclusivement à la peinture; il expose à la galerie *Le Centaure* en mars 1927 et est vivement maltraité par la critique. Quelques mois plus tard, il s'installe en France, à Perreux-sur-Marne, près de Paris, et participe à l'activité du groupe surréaliste qui entoure André Breton. Au cours de ce séjour, en dehors d'une brouille passagère avec Breton lui-même, il se lie avec Paul Eluard, sera en contact avec Miró, Arp et Dali, et prendra part à l'exposition de collages surréalistes, *La peinture au défi*, préfacée par Aragon, organisée par Goemans. Revenu à Bruxelles en 1930, il se fait de nouveaux amis, Scutenaire, Colinet, Mariën, Chavée... tous poètes, faut-il le souligner.

Le vocabulaire. A ce moment, l'œuvre de Magritte a déjà trouvé et même mis au point son vocabulaire. *L'homme du large* et *Le mariage de minuit* datent de 1926, *Le temps menaçant* et *Le démon de la perversité*, de 1928. *Le sens propre* et *Au seuil de la liberté* précèdent aussi les années 30. Puis viendront très vite le thème de *La condition humaine* et celui de *La réponse imprévue*. Quelques idées majeures le préoccupent, celle par exemple de la réalité du tableau et l'illusion de l'image qu'elle contient — l'illusion se double lorsque le tableau se trouve dans le tableau qu'il est censé représenter — le problème aussi de l'intérieur et de l'extérieur des choses, d'un monde dans lequel l'homme de Magritte, bourgeois en manteau et chapeau melon, côtoie, sans autre regard semble-t-il, la femme dans sa nudité, et dont la perfection charnelle lui fait prendre la distance d'une statue. Au cœur de cet univers règnent des objets, placés dans un contexte voulu et étranger à leur destin propre, et règne aussi l'objet lui-même dépouillé de sa nécessité, nié dans son aspect coutumier, débaptisé, magnifié ou simplement nommé. Magritte écrit en effet souvent le nom des choses à la place des choses elles-mêmes, remplaçant ainsi une image ou mettant en question l'image peinte car, selon lui: 'Dans un tableau les mots sont de la même substance que les images'. L'objet, son nom et son image sont donc l'occasion de toutes les interactions possibles.

La peinture pour lui est un moyen. 'Dans l'art de peindre — tel que je le conçois—, dira-t-il, la technique n'a qu'un rôle épisodique'. Il la pratique consciemment, sans suavité comme chez Dali, mais au contraire avec une certaine

RENÉ MAGRITTE, À LA SUITE DE L'EAU, LES NUAGES (1926). *Collection particulière (Photo Dulière, Bruxelles).*

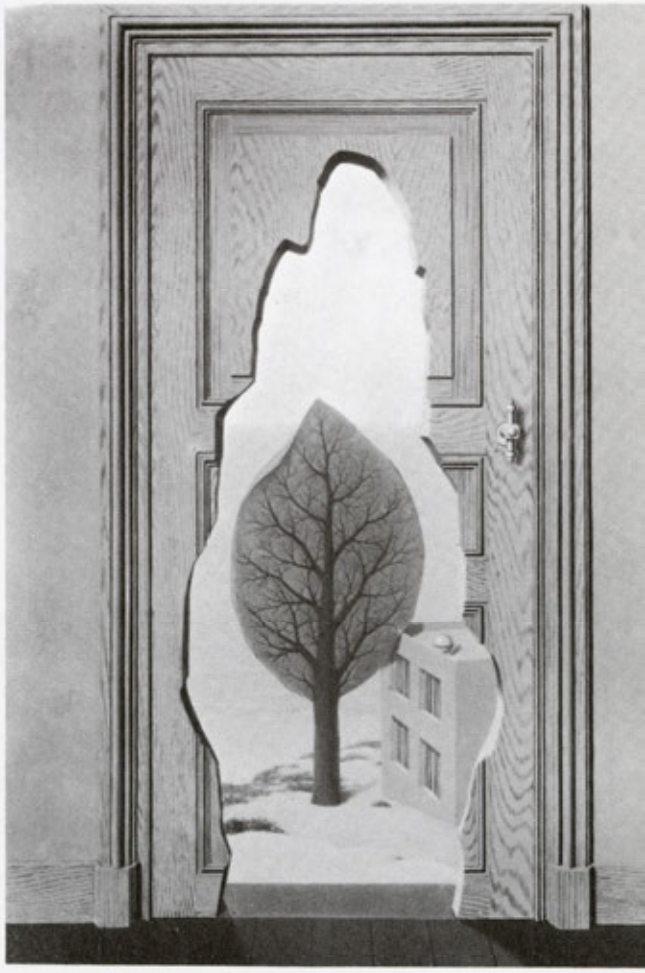


RENÉ MAGRITTE, LA CONDITION HUMAINE (1935). *Genève, collection Simon Spierer.*

austérité, sans pauvreté ni maladresse, et vise uniquement l'efficacité du choc émotif. S'il puise dans le quotidien la majorité de ses arguments pour les dérouter ensuite, il invente aussi des objets qui se rangent après lui dans le registre des choses naturelles. Ainsi il créera l'arbre-feuille, fera surgir l'oiseau-feuille, vert d'espoir dans *L'île au trésor* (1945) ou rongé de chagrin dans *La saveur des larmes* (1948), comme il avait disposé du balustre et de l'équivoque du grelot. Ce dernier a sans doute des résonances freudiennes, mais ni les arcanes de la psychologie, ni les gloses littéraires ne peuvent réduire Magritte en formules.

La tension poétique. S'il y a des constantes, des récurrences, des variations, celles-ci sont rarement des redites et presque toujours des modifications. Pourquoi chercher à se convaincre, dès lors, que Magritte ait voulu démontrer, *a priori*, un certain nombre de choses ou démonter un certain nombre de problèmes? Il sensibilise et ne professe pas. Des problèmes, des leçons, il y en a chez Magritte — ses propres réflexions sur son œuvre en sont la preuve — mais ne sont-elles pas toujours *a posteriori* de la découverte, lorsque celle-ci présente une évidence poétique qui ne peut être définie par des mots? *Le thérapeute* (1937) ou *Les marches de l'été* (1938), par exemple, ne se décrivent pas; seul un autre poème pourrait proposer une équivalence. Mais chez Magritte l'aspect 'délibéré', pour reprendre le qualificatif de Breton, est dominant. La tension poétique est, de ce fait,

RENÉ MAGRITTE, LA PERSPECTIVE AMOUREUSE (1935). *Bruxelles, collection privée (Photo A.C.L.).*



plus difficile à maintenir à l'écart d'un déminage dialectique. L'artiste en vient parfois à préciser, à se formuler, d'où la raison de distinguer chez lui ce que nous avons appelé les poèmes visibles et les pensées décrites.
Les poèmes visibles? Ce sont *La perspective amoureuse* (1935) ou *Le modèle rouge* (1935). Les pensées décrites? Ce sont *La trahison des images-Ceci n'est pas une pipe*(1928-29) ou *Perspective — Le balcon de Manet* (1950). On accueille les premiers, on discute les secondes qui sont moins nimbées de rêve que l'expression d'une prise de position. Percutantes du fait même, elles perdent parallèlement, semble-t-il, en résonance et en poésie. Admis ou refusés, ils ou elles se situent, mais leur caractère se fait plus ou moins provocant et agressif, non sans humour souvent, leur intention délibérée plus ou moins évidente. Jamais Magritte ne cherche à discourir; il propose, il découvre, mais il ne se découvre pas et laisse la porte ouverte aux méprises. Le titre n'explique pas le tableau, l'image n'illustre pas le titre, les mots n'épousent pas leur objet, les formes n'adhèrent pas à leurs apparences, il y a toujours erreur d'identité.

Un art d'attente. Le Surréalisme, art de révélation, est aussi art d'attente, d'attente active, souvent insoutenable, tel par exemple *Le viol* (1934). Si l'œuvre de Magritte est corrosive, elle ne cultive nullement la perversion pour elle-même, et ne pratique en rien la cruauté. Elle est trop volontairement active et constructive pour se livrer à de telles complaisances. Même les périodes décriées nous apparaissent, dans leurs limites, convaincantes. L'époque dite 'impressionniste' ou 'plein soleil', qui fleurit en plein conflit mondial, n'est nullement négligeable, Il ne s'agit pas que d'une simple inclination temporaire pour Renoir, mais bien d'une volonté de couleur violente, qui devient, à son tour, objet de la peinture et non moyen. Si Magritte renoue peut-être avec certaines recherches picturales de ses débuts, il pose, par l'effet du chromatisme et l'érotisme, qui souvent l'accompagne, un acte surréaliste qu'il oppose au drame contemporain. Cette période cesse, dès lors, d'être une parenthèse, pour s'inscrire, au même titre que d'autres actions associatives ou ambiguës, dans l'évolution vivante de l'œuvre.
Il faut noter ici que Magritte qui menait à Bruxelles, depuis son retour de Paris en 1930, une vie tranquille et presque bourgeoise en apparence, avait marqué son hostilité au nazisme dès 1939 par des affiches patriotiques; il devait d'ailleurs adhérer au parti communiste, pour une courte durée, au lendemain du conflit. Son rôle est ailleurs et, à l'exception de l'épisode de la période dite 'vache', en 1948, où il affirme avec virulence une attitude antipicturale, il continue à approfondir son répertoire poétique.

Nouveaux thèmes. Il découvre et étudie de nouveaux thèmes, tel celui de la coexistence du jour et de la nuit dans *L'Empire des lumières* (1950-54) il analyse le règne de la pierre dans *L'art de la conversation* (1950), celui de la pétrification, celui aussi de la mise en cause de la pesanteur, d'autres encore. L'audience que rencontre l'œuvre s'élargit sans cesse et le succès vient. L'artiste résume en 1953 ses principales découvertes poétiques dans *Le domaine enchanté*, composition monumentale pour le casino de Knokke. Luc de Heusch en 1959 consacre à Magritte un film, *La leçon de choses*. La renommée internationale s'impose lors de l'exposition du Museum of Modern Art de New York en 1965. L'œuvre de Magritte est partout diffusée, son action devait largement dépasser ses propres desseins poétiques et donner, par sa conception de l'objet, comme dans *Les valeurs personnelles* (1952), des arguments aux créateurs du Pop Art.
Au cœur de l'été 1967, le peintre meurt, âgé de 69 ans. Il avait apporté à l'histoire du Surréalisme une vision particulière et essentielle. Magritte, en effet, a mis volontairement les objets en déroute, a reconstruit consciemment des relations nouvelles, des images inattendues, incroyables mais vraies, a peuplé nos jours des fantômes de nos nuits, a démonté et

remonté le processus associatif, a reconsidéré avec clairvoyance le monde des apparences au point d'en avoir modifié profondément notre propre vision.

PAUL DELVAUX

Un surréaliste? DELVAUX est-il un surréaliste? A cette question, il répond: 'Pas toujours. Je ne suis pas un inventeur de formes (...). Je suis plutôt, disons, un *naturaliste*: je ne déforme pas la nature et je ne le veux pas'. Les sujets de Paul Delvaux sont en effet parfaitement identifiables. Ils nous attendent puis nous saisissent et nous entraînent. Il semble même qu'ils soient là depuis longtemps, comme il semble qu'ils aient longtemps attendu, dans le rêve du peintre, l'instant de leur naissance. Tableau dont chaque élément s'identifie avec un aspect du réel, mais dont les composantes troublent les données naturelles du monde quotidien. Des personnages traversent, peuplent ou habitent étrangement un lieu et le questionnent du fait même ; et se pose à nous la raison de leur présence. Paul Delvaux répondra: 'Je suis convaincu que les *figures*, dans le tableau, doivent revêtir les apparences de la poésie et du mystère, et en être ainsi les intercesseurs'. Les mots clés ont été prononcés, poésie et mystère existent. Mais ils ont mis quelque temps à affirmer leur pouvoir et à éveiller leur résonance.

Éléments de biographie. L'artiste appartient à un milieu bourgeois. Son père est avocat au barreau de Bruxelles; sa mère ira chez ses parents en septembre 1897 à Antheit, dans la province de Liège, pour lui donner le jour. Son enfance se passera à Bruxelles, elle accumulera des impressions, des souvenirs, des amitiés qui surgiront par la suite dans l'œuvre. Il fait ses études gréco-latines et se montre sensible à la mythologie. L'adolescence venue, sa mère, présence dominante, voyait cette nature sensible menacée par la première venue, dès lors, 'elle renouait pour le resserrer davantage le cordon ombilical', étranglant 'sa jeune virilité'. En 1919, il découvre la mer du Nord, prolonge par l'aquarelle son goût du dessin et rencontre le peintre Frans Courtens, qui encourage son jeune talent. Le milieu familial demeure réticent, accepte la voie de l'architecture et, en 1920, Delvaux entre à l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles dans la classe de l'architecte Van Heck. Mais sa vocation est ailleurs, les mathématiques lui paraissent rébarbatives et, enfin, la porte de la peinture s'ouvre sur la classe du symboliste Constant Montald, où il demeurera jusqu'en 1924, année de sa première exposition avec le groupe du *Sillon*. Ses débuts dans le monde des arts le trouvent incertain, soumis aux influences extérieures. Après une période impressionniste, pendant laquelle il se lie d'amitié avec le peintre Alfred Bastien et se révèle un paysagiste sensible, un tableau, *Figures dans la forêt* en 1928, présente un nouveau et important visage. On y découvre deux femmes nues à mi-corps, impassibles sur un fond peuplé d'autres figures animées, L'allongement des formes annonce l'évolution que les tons assourdis du *Couple*, en 1929, situent dans une période dite expressionniste, et que confirme la révélation de la rétrospective Permeke de 1930. L'Expressionnisme, on le sait, domine la peinture en Belgique à cette époque et cette influence, ainsi que celle de Gustave De Smet et par après celle plus durable encore d'un James Ensor, ne sont dès lors pas étonnantes. Il est intéressant de noter que, pendant ce temps de recherches, la figure féminine est présente dans sa nudité, mais on sent qu'il ne parvient pas encore à la situer avec précision dans le contexte de sa réalité intérieure.

En 1932, il avait déjà découvert à la foire de Bruxelles, le musée Spitzner, et son capharnaüm, à la fois monstrueux et insolite, avaient frappé son imagination, mais l'exposition surréaliste du *Minotaure* en 1934, réunissant Magritte, Dali et surtout Chirico, devait être révélatrice. 'Ce fut la découverte de Giorgio de Chirico, son aîné de dix ans, qui le fou-

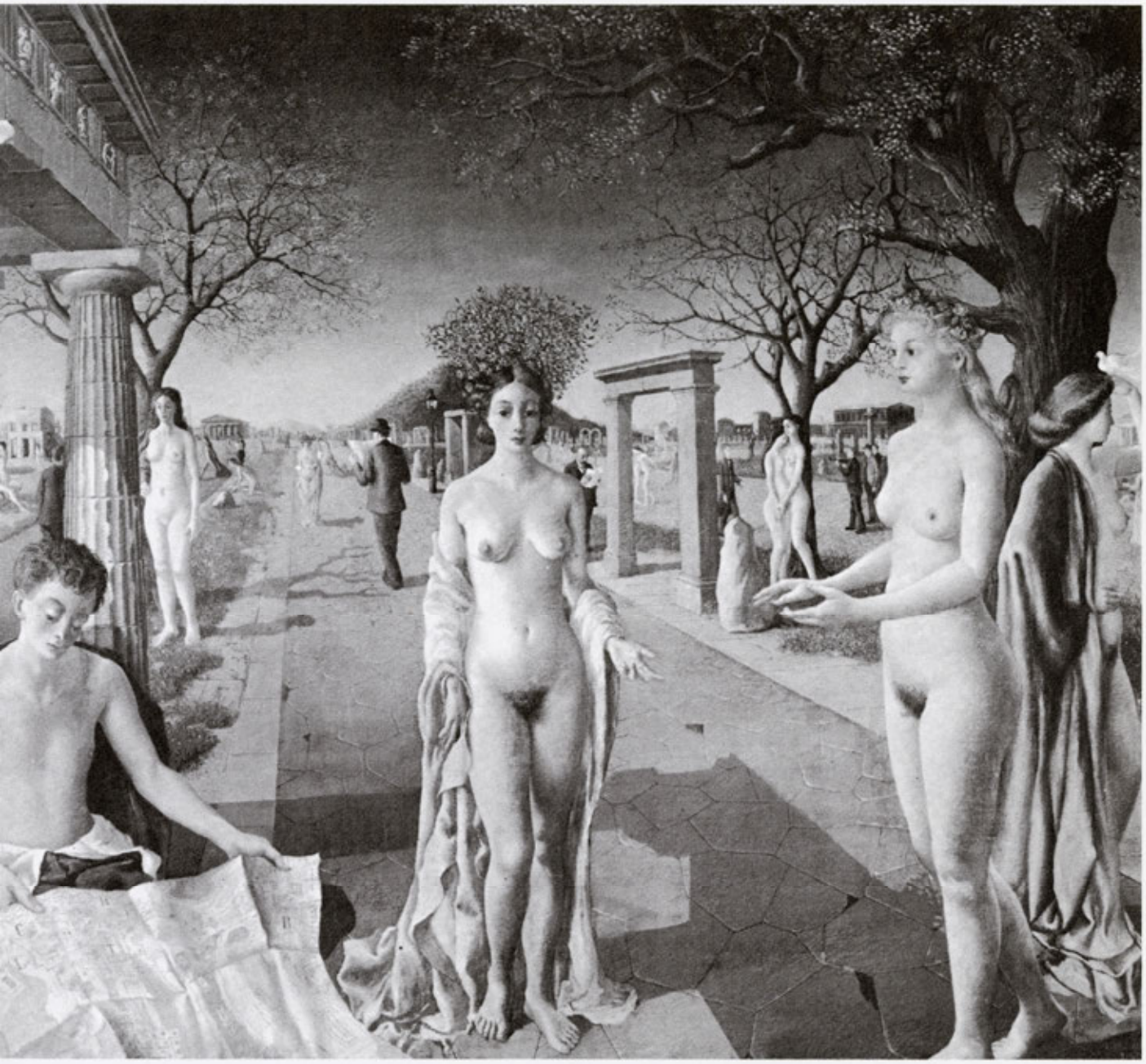
droya comme le fut son patron saint Paul sur la route de Damas', rapporte son amical biographe Paul-Aloïse De Bock. Pour la seconde fois donc, l'art métaphysique italien opérait une conversion en Belgique. Mais alors que ce fut le choc des images du *Chant d'amour* qui avait bouleversé Magritte, ce fut le climat de *Mélancolie et mystère d'une rue* qui envoûta Delvaux, éveillant chez lui 'de secrètes correspondances', comme le confirme Claude Spaak.

Une prise de conscience. C'est la prise de conscience d'un nouvel univers où le rationnel, les conventions, les interdits sont, sinon abolis, tout au moins détournés par les voies de la poésie, de l'imaginaire, du symbole aussi, et par lesquelles Paul Delvaux trouvera à la fois un exutoire à son anxiété et le miroir fidèle de son discours intérieur. Cet univers disponible lui était déjà connu car l'œuvre de Magritte, entre autres, ne lui était pas étrangère. Au départ cependant 'Magritte a commencé par me faire horreur pour finir par me conquérir'. Cette admiration se manifeste par le parallélisme de certains thèmes, dont celui de la réflexion sur la réalité et l'apparence, ou par l'emprunt même de certains éléments, tels l'homme vêtu d'un manteau et coiffé d'un chapeau melon que l'on retrouve, cousin de celui de Magritte, dans *Pygmalion* en 1939. Les peintres se distinguent toutefois dans la mesure où Magritte met en question les lois de notre monde et Delvaux met en cause les ressorts de son désir.

D'autres influences, d'autres rapprochements, d'autres sources culturelles ont été évoqués; de Dali, pour le souci de la perfection technique, à Ingres pour l'exaltation du tracé, et du Maniérisme au Symbolisme. La personnalité s'affirme néanmoins authentique et nouvelle, traversée de thèmes et d'éléments récurrents. Delvaux participe à une exposition internationale du Surréalisme à Paris en 1938 où Paul Éluard le célèbre, et en 1940 à Mexico dans une exposition organisée par André Breton et Wolfgang Paalen. De plus Breton le prend en charge dans sa *Genèse et perspective artistiques du Surréalisme* en 1941, l'année même où Delvaux, sous l'occupation, peint sa *Ville inquiète*. Au lendemain de la guerre: une première rétrospective au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles et un livre de René Gaffé, *Delvaux ou les rêves éveillés*. Mais l'œuvre, par la crudité apparente de certaines images, heurte encore le public et sa participation aux Biennales de Venise de 1948 et 1954 se voit même interdite par le clergé italien. Cependant, le film d'Henri Storck, *Le monde de Paul Delvaux*, obtient un prix au festival de la même ville, et à Bruxelles l'artiste est nommé professeur de peinture monumentale à l'École nationale supérieure d'Art et d'Architecture où il enseignera de 1950 à 1962. Les préventions s'estompent et le renom ne cesse de croître, et l'œuvre de s'imposer tant en Belgique qu'à l'étranger. Membre de l'Académie Royale en 1956, le Musée des Arts décoratifs de Paris l'accueille en 1969, le prix Rembrandt le couronne en 1973.

Constantes. Il est possible de déterminer sans doute certaines périodes en fonction des sujets, femmes dressées ou femme couchée, telle la *Vénus endormie* de 1944, ou tableaux religieux animés de squelettes vers les années 50, en fonction aussi de l'apparition de certains personnages, tel le savant des *Phases de la lune*, souvenir de Jules Verne, dès 1939, ou encore de la modification du climat chromatique, de la clarté de la palette que certains nomment 'période italienne' entre 1940 et 1944 et dont un bon exemple serait *L'Entrée de la ville*. Mais quoi qu'il en soit, le monde de Paul Delvaux forme un tout au sein de ses variations.

Les traits en sont d'une lisibilité parfaite, les plans nets, les structures claires. Tout semble mûrement pesé, composé, en place pour le lever de rideau sur le théâtre de la vie. Et soudain le spectacle frappe par son immobilité, son dépaysement, sa force d'inertie. Il oblige dès lors à vivre par réaction, il met en mouvement à la fois pour échapper à sa contrainte et pénétrer son jeu. Une alternative s'offre au



PAUL DELVAUX, L'ENTRÉE DE LA VILLE (1940).
Collection particulière (Photo A.C.L.).

spectateur: la fuite dans le sourire ou sa propre entrée en scène. La pièce est simple en apparence, des femmes encombrent le plateau, alanguies, dressées ou provocantes, des architectures de pierre ou de métal occupent les décors, des comparses, des utilités, des figurants prennent place, et le magasin aux accessoires fournit divans, trains ou squelettes. 'Ils font partie, dira Paul Delvaux, d'une architecture picturale dont l'objet reste strictement poétique'. Et les rôles de chacun se distribuent, et les répétitions reprennent sans

PAUL DELVAUX, ECCE HOMO OU LA CRUCIFIXION (1957). *Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (Photo* A.C.L.).

cesse pour, sans cesse, se figer. Certes, la femme est omniprésente, la femme répétitive à travers des gestes et des attitudes, réfléchie en ses sœurs, en ses miroirs. Certes, elle est offerte, disponible, tendue et jamais prise. Mais chaque fois captive des réseaux de son désir, tracée par le désir minutieux du peintre, elle apparaît toujours renouvelée, intangible et avide, et trop réelle parce que trop rêvée. Elle se pare pour mieux troubler, se vêt d'ornements rares et de nœuds de soie, elle couche en travers du chemin le galbe de son corps.

Érotisme. L'érotisme chez Delvaux naît de la distance jamais parcourue entre le désir et son affirmation. Douloureuses par conséquent, émouvantes dès lors, ces femmes vivent sans l'écho d'un regard ou d'une respiration. Parentes des images troubles de Fernand Khnopff, des figures absolues de Georges Seurat ou de celles plus lointaines et plus agitées des Maniéristes, elle traversent, closes, un monde sourd à leur destin naturel. Car le passant lit son journal, le savant poursuit son idée fixe, l'enfant est impubère ou étonné, (*La Visite*, 1939), l'adolescent figé dans l'impuissance. Il y a aussi l'isolement des objets entre eux. Le décor et ses éléments sont acteurs à part entière, tiennent souvent des premiers rôles et posent aussi leurs énigmes. L'architecture gréco-romaine domine avec ses temples, ses colonnades, ses portiques, et ce monde de la pierre froide, volontaire, sévère, se réfléchit dans la blancheur excessive des chairs. D'autres styles voisinent, se mélangent, s'affirment ou prennent un caractère hybride (*Les Grandes Sirènes,* 1947). Les gares, temples contemporains des échanges, apportent leur arsenal de signaux, d'aiguillages et d'horaires, qui se jouent dans la fuite des rails, en présence de fillettes curieusement attentives (*Trains du soir*, 1957).

Profondeur. Le souci de la perspective lui permet de tendre, vers un horizon lointain, de longs rubans qui pénètrent le champ du tableau; les jeux de la lumière et de la pénombre, le problème des écrans verticaux, en profondeur, en oblique, en quinconce, des fenêtres réelles ou illusoires, des embrasures, des portes, des seuils et des gradins, bref tout le vocabulaire figuré de la vie psychologique et qui ponctue plastiquement le discours, voit posé par le peintre. Monde complexe qui est le labyrinthe d'une promenade toujours renouvelée et solitaire. Par contraste, notons aussi les squelettes animés, gesticulants, dans la tradition des danses macabres d'antan, mais avec le mordant plus proche d'un James Ensor, des squelettes actifs par dérision, semble-t-il, 'expressifs et, si j'ose le mot, *vivants*', ajoute Delvaux lui-même.

Si, dans son œuvre peint, l'artiste recherche la tension émotive dans la rigueur du tracé, la vérité de l'objet, la minutie du détail, la nécessité des couleurs, il se relâche par contre dans son dessin magistral comme dans ses aquarelles, et confie alors, dans le réseau des traits comme dans les transparences du pinceau, sa soif humaine, à la fois fiévreuse et douce, d'exister.

(Juin 1975)
Philippe ROBERTS-JONES

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

En manière d'introduction générale, on lira M. JEAN, *Histoire de la peinture surréaliste,* Paris, 1959; A. BRETON, *Le Surréalisme et la peinture,* Paris 1965; PH. ROBERTS-JONES, *Du réalisme au surréalisme,* Bruxelles, 1969; CHR. BUSSY, *Anthologie du surréalisme en Belgique,* Paris, 1972; J. VOVELLE, *Le surréalisme en Belgique,* Bruxelles, 1972.

La bibliographie relative à Magritte et Delvaux est d'ores et déjà abondante. On retiendra surtout: L. SCUTENAIRE, *René Magritte,* 1947; *L'œuvre de René Magritte,* Exposition de Knokke, 1962; J.T. SOBY, *René Magritte,* The Museum of Modern Art, New York, 1965; P. WALDBERG, *René Magritte,* Bruxelles, 1965; S. GABLIK, *René Magritte,* Londres, 1970; PH. ROBERTS-

JONES, *Magritte, poète visible,* Bruxelles, 1972; A.M. HAMMACHER, *René Magritte,* New York, 1973; C. SPAAK, *Paul Delvaux,* Anvers, 1948; P.A. DE BOCK, *Paul Delvaux,* Bruxelles, 1967; J. MEURIS, *Sept dialogues avec Paul Delvaux,* Paris, 1971; M. BUTOR, J. CLAIR, S. HOUBART-WILKIN, *Delvaux,* Bruxelles, 1975; H. TORCZYNER, *René Magritte. Signes et images,* Paris, 1977. L'auteur prépare également un catalogue complet des œuvres de Magritte.

Sur la contribution essentielle de la Wallonie à la peinture surréaliste, on consultera le Catalogue de l'Exposition *L'apport wallon au surréalisme,* Liège, Musée des Beaux-Arts, 1955 (avec une préface de L. KOENIG), et l'on se rappellera la déclaration de A. BLAVIER dans *Europe,* novembre-décembre 1968, p. 196: 'Le surréalisme fut en Belgique *un fait wallon*'.

Cette réalité vient d'être confirmée par la magnifique *Rétrospective Magritte,* Bruxelles (octobre-décembre 1978) et Paris (janvier-avril 1979), organisée par le Ministère de la Culture française qui a édité, à cette occasion, un *Catalogue* dans lequel on lira avec intérêt les contributions de L. SCUTENAIRE, J. CLAIR et D. SYLVESTER.

Il faut ajouter encore l'Exposition *René Magritte. Publicités 1918-1936,* Liège (novembre-décembre 1978).

L'art abstrait

UN RÉVEIL

Nous sommes en 1945. De Tournai à Malmedy, de Bruxelles à Arlon, nos artistes se réveillaient dans la joie de la création retrouvée, au sortir du cauchemar nazi.
Les uns reprenaient contact avec ce que l'on avait appelé 'l'art vivant', symbole de liberté. Des expositions prestigieuses leur en offraient l'occasion, à Liège comme à Bruxelles *(Picasso-Matisse, La Jeune Peinture française)*.
Les autres, à la recherche d'expressions nouvelles, prenaient pour maîtres à penser Kandinsky et Klee, plus grands d'avoir été frappés d'ostracisme par Hitler avec leurs confrères 'dégénérés'. Ils s'enthousiasmaient à la découverte de Mondrian, Arp, Magnelli, Baumeister ou Herbin, à la lecture de la revue d'André Bloc, *L'Art d'aujourd'hui*, et ils se vouaient corps et âme à cet art abstrait dont on ne savait pas encore bien comment on devait le définir. Selon la phrase de Proust, 'sans doute, des jeunes gens avaient surgi qui aimaient aussi la peinture, mais une autre peinture...'
'Conception de la plastique qui n'invoque ni dans ses fins ni dans ses moyens les apparences du monde visible'? 'Conception de la peinture qui ne tendait pas moins qu'à varier et nuancer les moyens au point d'en constituer un langage aussi expressif et aussi peu initiatif que la musique'? De ces deux propositions de Léon Degand, la seconde me paraît la plus libérale, la plus complète. L'art abstrait ne représente pas: il est allusif, métaphorique, donc poétique. Le tableau lui-même est devenu objet. Il va de soi que le premier rôle revenait au signe plastique: le signe, moyen et fin, expression de la sensibilité. Dès qu'ils avaient compris cette nécessité primordiale, nos peintres adhéraient dans l'enchantement à l'art abstrait qui leur ouvrait des horizons infinis. On sait maintenant que ces mêmes artistes allaient être bientôt contestés. Il n'empêche qu'alors l'art abstrait entrait dans sa période d'épanouissement, puisque ses premières œuvres remontaient à 1910 (Kandinsky), 1912 (Delaunay), ou 1913 (Malévitch).

ATTIRANCES, TENDANCES, AFFINITÉS

L'exposition *Peintres de l'Imaginaire* (Paris 1972), qui connut un succès considérable, a confirmé la tendance de nos artistes à la libre imagination. Cette tendance existait bien avant qu'Auguste Donnay, au Premier Congrès Wallon de Charleroi, en 1905, invitât nos peintres 'à penser'.
Qu'entendait par-là le maître liégeois? Exprimait-il une réaction à l'impressionnisme, suspect de faire la place trop belle à l'instinct? Visait-il le goût de la Belgique officielle, en cette fin du XIX^{e} siècle, pour une réalité solide, grasse, rassurante, empruntant ses harmonies aux accords sombres de la palette qui caractérisaient alors la peinture flamande? Depuis vingt-cinq ans, la preuve était établie: l'artiste wallon était attiré par l' 'aura' poétique, l'accent de rêve, l'aliment littéraire — osons le mot — ou musical qui nourrissaient l'inspiration symboliste dont les prolongements allaient se retrouver chez les surréalistes. Cette attirance du Wallon confirmait simplement les origines latines de sa sensibilité, fondamentalement différente de la sensibilité flamande.
Lorsque vint l'abstraction, nos artistes s'y retrouvèrent fort à l'aise. D'autres que nous l'ont dit, voyez plutôt:

'En Flandre comme ailleurs', écrit Paul Haesaerts, dans l'*Histoire de la peinture moderne en Flandre,* 'deux tendances principales s'y affrontent, l'une illustrée par un Bertrand, un Delahaut, un Rets, cérébrale, linéaire, toute en agencements rigoureux, en calculs froids et précis, l'autre illustrée par un Mortier, un Burssens, un Vandercam, instinctive, fougueuse, toute en jaillissements, de chaude et généreuse effusion. Entre ces deux pôles, des talents orientés de façon moins unilatérale, d'esprit plus éclectique évoluent: ainsi se situent en Flandre, dans le domaine de la nonfiguration, les Van Lint et les Anne Bonnet, les Milo et les Alechinsky, les Martsboom et les Mara'.

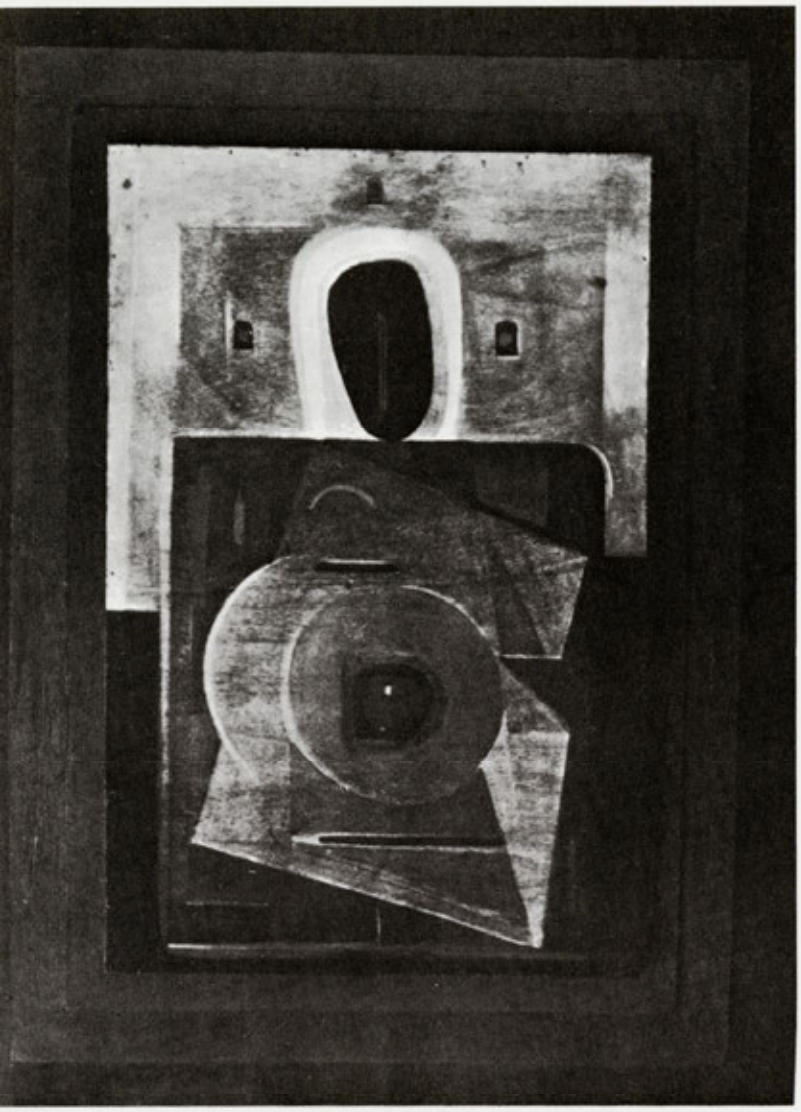
Il faut souligner que parmi les treize peintres cités, l'auteur nomme trois Flamands seulement: Burssens, Martsboom et Mara. Les autres sont Wallons, ou Bruxellois se réclamant de la communauté culturelle de langue française. L'excès d'enthousiasme a probablement poussé Paul Haesaerts à les revendiquer au bénéfice de la Flandre.
En 1963, Michel Seuphor allait renouveler les mêmes erreurs en les aggravant, dans son ouvrage sur *La Peinture abstraite en Flandre.* Il est vrai, que, en cours d'écriture, il tente de s'en expliquer:

'Je vais commencer par une imprudence en annexant la Wallonie à la Flandre. Les peintres liégeois le trouveront peu de leur goût, eux qui depuis longtemps se sont annexés la France. Mais c'est un fait, la peinture en Belgique est flamande par définition...' Négligeons cette pétition de principe. La suite est plus désagréable: 'La Flandre est une réalité linguistique, donc ethnique et culturelle...' dit Seuphor. Devons-nous en induire qu'on ne reconnaît pas ces qualités à la Wallonie, qu'il lui nie en quelque sorte toute existence culturelle? En tout cas, Michel Seuphor n'a pas bonne conscience puisqu'il plaide, non sans quelque égoïsme. Fermons cette parenthèse, et constatons seulement, en nous efforçant de respecter les droits de l'histoire, que les Wallons n'ont pas été les derniers à s'intéresser à la peinture abstraite, une peinture qui répondait admirablement à leurs dispositions foncières.

LES PIONNIERS

Joseph Lacasse (Tournai 1894 - 1973)
On connaît du grand peintre tournaisien JOSEPH LACASSE de curieux pastels qui ne sont pas sans analogies avec les 'pierres éclatées' que Magnelli réalisera au début des années 30. Avec cette différence que le jeune ouvrier carrier de Tournai, cherchant sa voie et son destin en étudiant le soir les rudiments des arts plastiques, a signé ses œuvres abstraites en 1910 et 1911, avant de s'inscrire à l'Ecole des Beaux-Arts de sa ville. Il complétera son éducation artistique après la guerre à l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles. Prisonnier en 1916, il s'était évadé et caché à l'Hospice civil de Tournai où il avait continué à peindre. Installé définitivement à Paris en 1925, il poursuivra la découverte du monde pictural qu'il avait entreprise dès son adolescence et jalonnée d'œuvres extrêmement originales, bien qu'on y décèle les reflets du cubisme et d'un expressionnisme proche de Gromaire et, paradoxalement, du Picasso de *Guernica.* Or, cette œuvre célèbre date de 1937 et Lacasse a peint en 1914 un grand tableau (210 × 110 cm) intitulé *Le Passage des Allemands à Tournai,* qui préfigure les signes aux accents tragiques, la plastique inspirée de *Guernica.*
Il y a plus que du talent chez Lacasse, et lorsqu'il se remit à l'abstraction, vers 1930, éclatèrent ses dons de coloriste, son amour de la lumière en un 'monde où la sensibilité se fait matière, où la matière retourne elle-même aux sources de l'enchantement, où la couleur est à l'infini des nuances cette infinie prouesse de la passion lyrique', comme l'a écrit Roger Bordier.

Henri-Jean Closon (Liège 1888)
Cet artiste joue avec les mots, les couleurs, les cadences et les rythmes le grand jeu de la connaissance poétique. *Les Musiciens* (dessin, 1904) et *Le Marin du Watershut* (dessin,



HENRI-JEAN CLOSON. *PAS ABOLIR, ACCOMPLIR. Huile (Photo Ministère de la Culture française).*

1905) annoncent le cubisme et, si Closon opte définitivement pour l'expression abstraite en 1930, c'est en pleine lucidité. Un exigeant besoin d'absolu guide sa recherche: 'la marche vers la plénitude, véritable tradition de l'art'. Fixé à Paris en 1925, membre du groupe *Abstraction-Création* dès 1932, il a affirmé depuis longtemps sa forte personnalité par des œuvres puissantes. Sa *Tête de Christ* (1912-1913), 'd'une intensité presque insoutenable' ne doit rien à personne et porte les marques de sa future évolution. 'Aventure personnelle, très personnelle même, d'un artiste dans l'aventure collective de la peinture vivante. Closon est coloriste, superbement. Entendons-nous: la couleur, dans son œuvre, ne se satisfait pas d'elle-même. Elle n'envahit pas la scène. Le seul plaisir des yeux ne lui suffit pas. Elle s'assigne une autre fin', dit encore à son propos Max-Pol Fouchet.

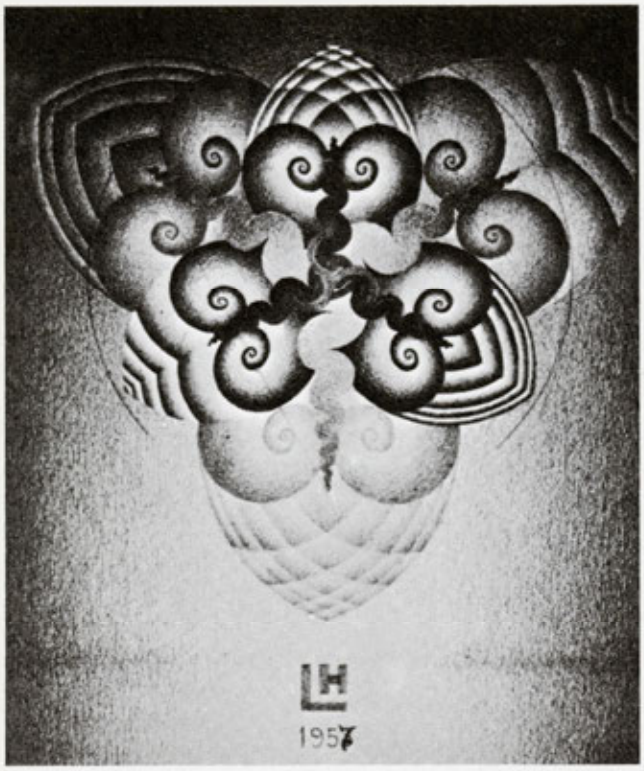
Le peintre lui-même s'explique et précise: 'Rien ne me passionne davantage que cette recherche de la plénitude par le rythme et la couleur, créateurs de lumière par l'irradiation'. Nous sommes persuadé que le cas de Henri-Jean Closon fera date dans l'étude de la peinture de notre époque.

Marcel Lempereur-Haut (Liège 1898)

Abstrait dès 1921, cet autre Liégeois ne tarda pas, lui non plus, à définir ses attirances. Il s'installa en France en 1922 et sa rencontre avec Franz Kupka n'a pu que le renforcer dans ses conceptions plastiques. Amoureux du Nombre, 'adepte intransigeant d'un art fondé sur la spéculation intellectuelle pure, Lempereur-Haut a été l'un des premiers à réaliser des œuvres fondées sur des rapports mathématiques. Le rythme et la proportion, tant linéaires que chromatiques, sont les données fondamentales de sa peinture'. Ainsi l'a fort bien défini Robert Rousseau. Sa géométrie est originale et l'on est en droit de remarquer qu'elle crée, bien avant l'Op'art et l'art cinétique, une dynamique des formes et de la lumière des plus fascinantes. Lempereur-Haut habite Lille. Il mériterait d'être beaucoup mieux connu en notre pays.

Ernest Engel-Pack (Spa 1885-Valabre 1965)

On le connut sous le nom d'Engel-Rozier à Paris, alors qu'il fréquentait le groupe *Abstraction-Création* (1931). Il séjourna longtemps dans le Midi, qui ne manqua pas de modeler sa vision. Etonnant personnage lui aussi, comme Lacasse et Closon, il fut informel vingt ans avant la lettre. La révélation de



MARCEL LEMPEREUR-HAUT. *ÉTUDE POUR UNE ROSACE (1957). Huile (Photo Ministère de la Culture française).*

ses œuvres à Liège, à la galerie de l'A.P.I.A.W. en 1948, rendit perplexe bien des visiteurs. Le temps n'était pas venu d'apprécier son apport. 'Sa couleur vive semble flotter dans la lumière, a des douceurs surprenantes, des vivacités singulières', et cela en dépit d'une technique plutôt désinvolte.

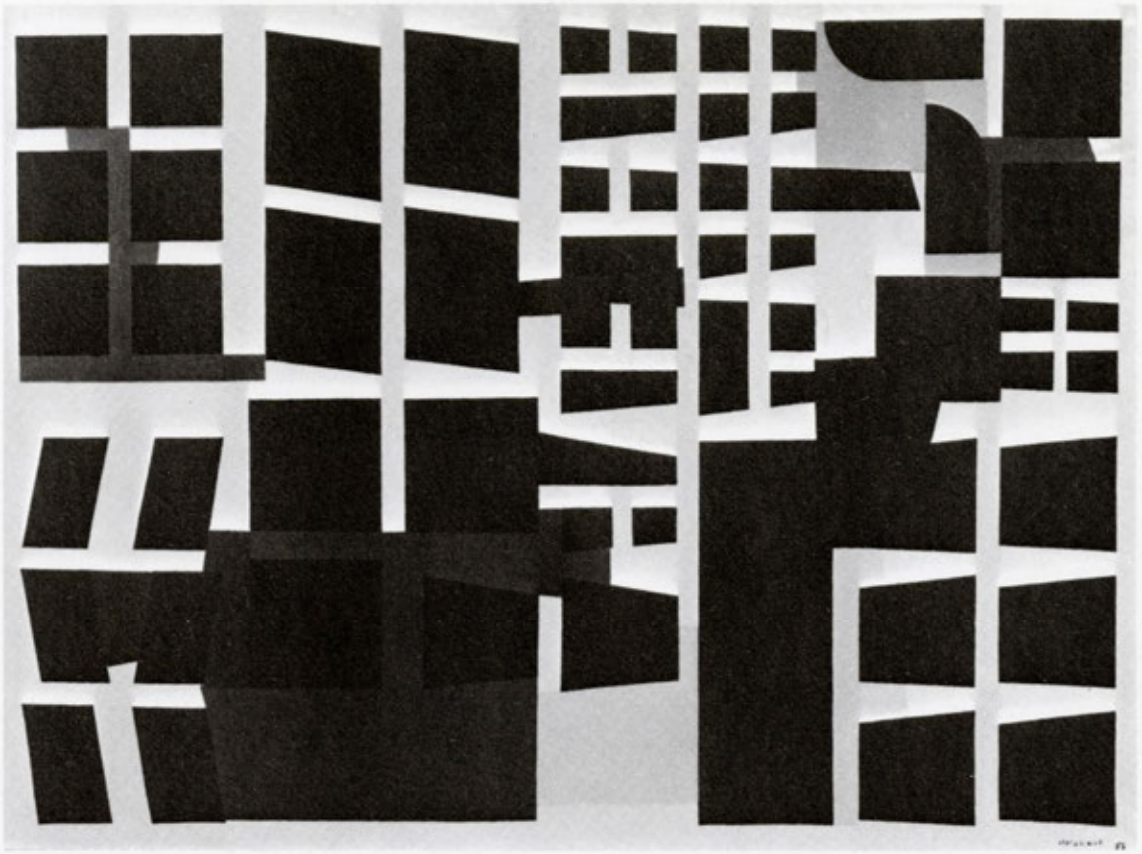
L'APRÈS-GUERRE

Classiques et romantiques

En 1945, les précurseurs de l'art abstrait sont morts: Klee, Kandinsky, Malévitch, Delaunay, Mondrian. Leur gloire va rayonner sur le monde et introduire la réputation d'autres aînés remarquables — entre autres, Herbin, Magnelli, Ambers, Nicholson, Baumeister — avant que ne se révèlent les jeunes qui 'montent': Vieira da Silva, Nicolas de Staël, Poliakoff, Hartung, Vasarely, Manessier, Bazaine, Estève ou Georges Mathieu, puis les 'Nouveaux' Américains comme de Koning, Tobey, Pollock, Frank Kline ou Rothko.

On voit, à la lecture de ces noms, que la dualité 'Classiques-Romantiques' a déjà des tendances. Les constructivistes vont se ranger derrière Mondrian, les autres s'y opposeront tour à tour. Georges Mathieu estime que, en 1948 'le premier coup était donné contre le formalisme géométrique'. L'abstraction s'ouvrait aux sensibilités les plus nuancées, et l'on eut les expressionnistes, les paysagistes et les surréalistes abstraits, les tachistes et les informels — qui se souvenaient des *Nymphéas* de Monet, et des extraordinaires aquarelles de

ERNEST ENGEL-PACK. *FIGURE (1931). Pastel. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts (Photo A.C.L.).*



JO DELAHAUT. *PRESTIGE (1956). Huile. Bruxelles, Administration des Beaux-Arts (Photo A.C.L.).*

Victor Hugo —, les gestuels et les action-painters. Il est piquant de le constater aujourd'hui, ce sont les partisans du constructivisme (Op'art, Hard Edge, Minimal Art, Nouvelles abstraction, Art concret), qui témoignent de la plus grande constance dans leur foi abstraite.

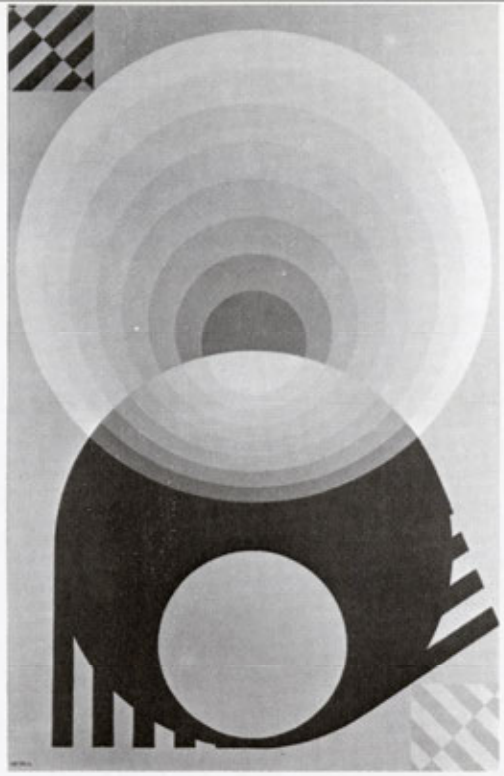
Quelques abstraits wallons

La Wallonie connut les mêmes phénomènes. Dans le cadre de cette brève étude, nous n'aurons pas le loisir de détailler les tendances, d'observer un classement rigoureux, de citer tous ceux qui le mériteraient.

Jo Delahaut (Vottem-lez-Liège 1911), établi à Bruxelles, est le premier abstrait dans la Belgique de l'après-guerre (1947). Ami et disciple d'Auguste Herbin, il va (si l'on excepte une courte incursion dans l'abstraction lyrique) mener son art vers toujours plus de simplicité — cette simplicité si malaisée à conquérir — vers toujours plus de grandeur, dans son attachement à l'abstraction géométrique. Il a certes droit à une citation privilégiée. Mais déjà d'autres artistes vont répéter sa démarche, des personnalités, des organismes vont s'ouvrir aux nouvelles tendances. À Liège, Fernand-C. Graindorge, président de la Commission des Beaux-Arts de l'Association pour le Progrès Intellectuel et Artistique de la Wallonie (A.P.I.A.W.), à La Louvière, Hélène Jacquet et Pol Bury, animateurs du groupe *Tendances contemporaines,* Pierre Crowet, président du Cercle artistique et littéraire de Charleroi, Georges Bragard, président des Amis du Musée de Verviers, toutes ces personnalités éveillaient les consciences, suscitaient les vocations. À ce point — on a pu le constater — que dans les vingt ans qui suivirent, la plupart des artistes excellents étaient de tendance abstraite, en Wallonie comme dans le monde entier, sauf en U.R.S.S. L'exposition *Abstraits wallons,* présentée au Musée de Liège avant de gagner Charleroi, Gand, Nice et Namur (1964-1965), groupait une cinquantaine d'artistes. Par leur diversité et leur richesse, les quelque cent quarante

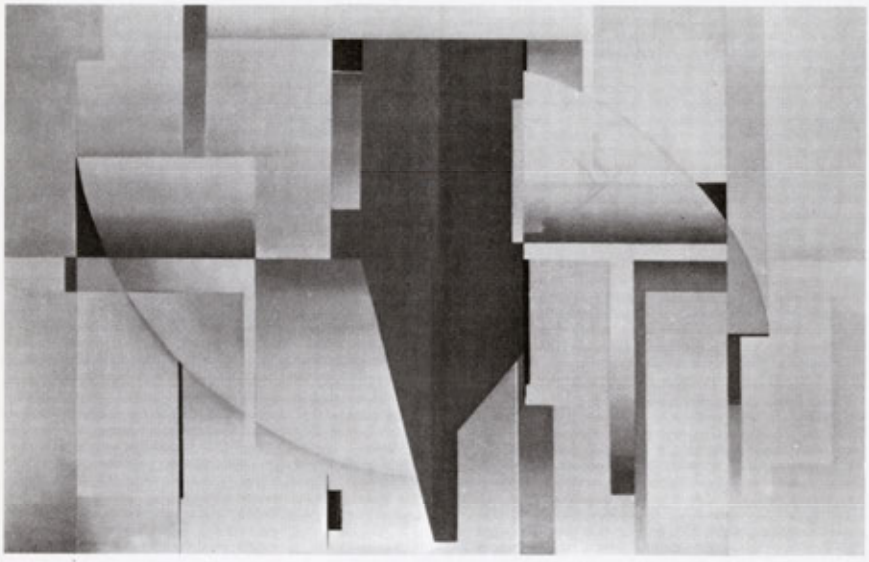
œuvres exposées convainquirent enfin l'unanimité des connaisseurs qui, de bonne foi, croyaient encore à une légende tenace: 'les Wallons sont surtout musiciens ou graveurs, ils sont rarement peintres'.

Dans un genre qui recourt peut-être plus que tout autre aux exigences initiales des moyens plastiques, les abstraits wallons venaient magistralement affirmer une qualité dont il allait falloir désormais tenir compte. A ceux-là, qui ne représentaient pas, à l'époque, la

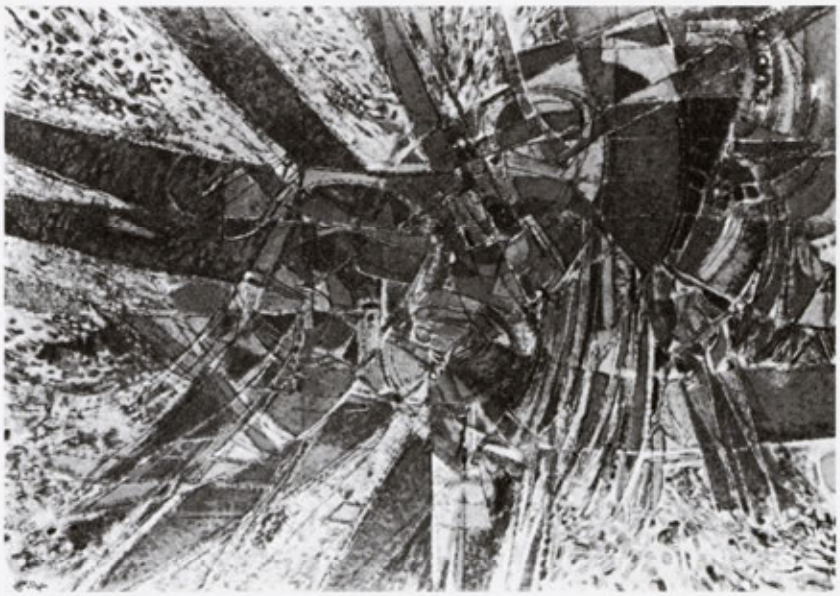


JEAN RETS. *NOTIK (1971). Huile. Bruxelles, Administration des Beaux-Arts (Photo A.C.L.).*

MARCEL DUMONT. *PARITÉ (1964). Huile. Bruxelles, Administration des Beaux-Arts (Photo A.C.L.).*



GEORGES COLLIGNON. *MISTRAL BLEU (1962). Huile. Bruxelles, Administration des Beaux-Arts (Photo A.C.L.).*



totalité des talents ayant rejoint les rangs de l'abstraction ou les jeunes qui allaient se révéler, des dizaines d'autres devraient être ajoutés. Si l'abstraction représente déjà l'une des périodes les plus riches de notre histoire de la peinture, c'est à eux aussi que nous le devons. Mais revenons à 1948.

A Liège, JEAN RETS (Paris 1910) s'impose par la variété des formes, la finesse du ton, le métier impeccable. Le style de MARCEL DUMONT (Liège 1910) est 'fait de lyrisme intellectualiste, de raffinement linéaire, de distinction chromatique'. C'est la puissance et le dynamisme qui l'emporte chez GEORGES COLLIGNON (Flémalle-Haute 1923): 'force masculine, assaillante, enfermante, médiatrice du monde et séduction féminine ramenant vers elle, en elle l'inépuisable élan vital s'affrontent' a très bien dit de son œuvre Gita Brys-Schatan. C'est que l'abstraction se développe autour de deux pôles: le dionysiaque et l'apollinien. Au premier appartiennent JOSÉ PICON (Liège 1921) violente et orgiastique, AUGUSTE SCEVENELS (Liège 1922), à la limite de l'expressionnisme et PIERRE DEUSE (d'Argenteau) aux nébuleuses en fusion. Au second se rattachent MARCEL CARON (Enghien 1890-Liège 1961), sobre avec distinction, RAYMOND ART (Liège 1919) dont l'art est, selon Marc Bernard, à la fois musique et architecture, LÉON WUIDAR (Liège 1938), qui anime ses constructions d'une vibration secrète, GILBERTE DONY au style sensuel et rigoureux, WALTHÈRE LARDINOIS amoureux de la couleur, tandis que LÉOPOLD PLOMTEUX, saisi à des phases diverses de son évolution, semble avoir successivement participé des deux courants. Quant à Silvin Bronkart dit SILVIN (Liège 1915-Herstal 1968), coloriste magnifique à la sensibilité aiguë, ARMAND SILVESTRE (Liège 1921), pur lyrique qui conjugue charme et rêve, PAUL RENOTTE (Ixelles 1906-Tignée 1966), gestuel inspiré d'une originalité profonde, ils se laissent difficilement enfermer dans des catégories précises.

JOSÉ PICON. *COMPOSITION 1968. Huile (Photo D. Daniel, Liège).*

À Verviers, nous retiendrons la riche densité d'ANDRÉ BLANK (Raeren 1914), la souplesse allusive de GILBERT BAIBAY (Stembert 1914), la spontanéité précieuse de FERNAND HEUZE (Verviers 1914).

À Namur, le groupe *Axe 59* constitua une surprise agréable avec la révélation de PIERRE LAHAUT (Bruxelles 1931), fougueux et imprévu dans le geste, MARCEL WARRAND (Namur 1924), discret et limpide, LOUIS-MARIE LONDOT (Namur 1924), curieux alchimiste.

Le Hainaut ne pouvait pas nous décevoir avec ROGER DUDANT (Laplaigne 1929), paysagiste abstrait au talent original, FERNAND CARETTE

(Marcinelle 1921), douloureusement contenu, HENRY DORCHY (Tournai 1920), lyrique à la technique assurée, ZÉPHYR BUSINE (Gerpinnes 1916-1976), à la fluidité raffinée, VICTOR NOËL (Dour 1916) admirable constructeur, MIG QUINET (Charleroi 1906), spontanée et lumineuse.

LES ABSTRAITS WALLONS EN FRANCE

Comment ne pas mentionner en premier lieu l'extraordinaire POL BURY (Haine-Saint-Pierre 1922), poète, découvreur, peintre, sculpteur, tour à tour narquois et inquiétant qui, à travers le surréalisme, l'abstraction lyrique et l'abstraction géométrique, s'est forgé, sans rien renier de ses expériences successives, un art qui intègre le temps, l'espace, le mouvement et la forme en une éblouissante synthèse qui lui vaut l'admiration universelle.

RAOUL UBAC (Malmedy 1910), d'abord surréaliste de stricte obédience, puis compagnon de route de GEORGES MATHIEU dans l'abstraction lyrique, toujours réservé dans sa personnalité méditative, a traduit ce lyrisme dans ses œuvres tachistes, tempérées et harmonieuses. Ses 'ardoises gravées' lui vaudront la notoriété: leurs plans discrètement modulés sont un constant hommage à son Ardenne natale.

FRANCINE HOLLEY (Liège 1919) a été une des fondatrices du groupe *Art abstrait* en 1952. Installée en France, elle est restée fidèle à l'abstraction en lui conférant une signification magique, par un totémisme de caractère rituel.

HENRI MICHAUX (Namur 1898), le très grand, très considérable poète, trace aussi bien en ses dessins touffus, nerveux, inimitables, qu'en ses fluides aquarelles contournées, les signes mêmes de son passionnant et irrésistible 'espace du dedans'. Tout cela appelle, en quelque manière, notre dilection émerveillée.

GRANDEUR D'UN ART

Maintenant que la période ardente est close, nous pouvons nous demander ce qu'il restera de la peinture abstraite — en ses grandes œuvres s'entend — dans notre pays wallon comme ailleurs. Quand le temps aura permis à cet art encore neuf de nous apprivoiser, comme il l'a fait de l'impressionnisme par exemple, l'art abstrait demeurera toujours, et pour toujours, ce qui de l'art de toujours ne peut mourir: un charme, un ensorcellement, un mystère, une grandeur, une force qui s'ajoute aux forces humaines et nous aide à vivre.

Léon KOENIG

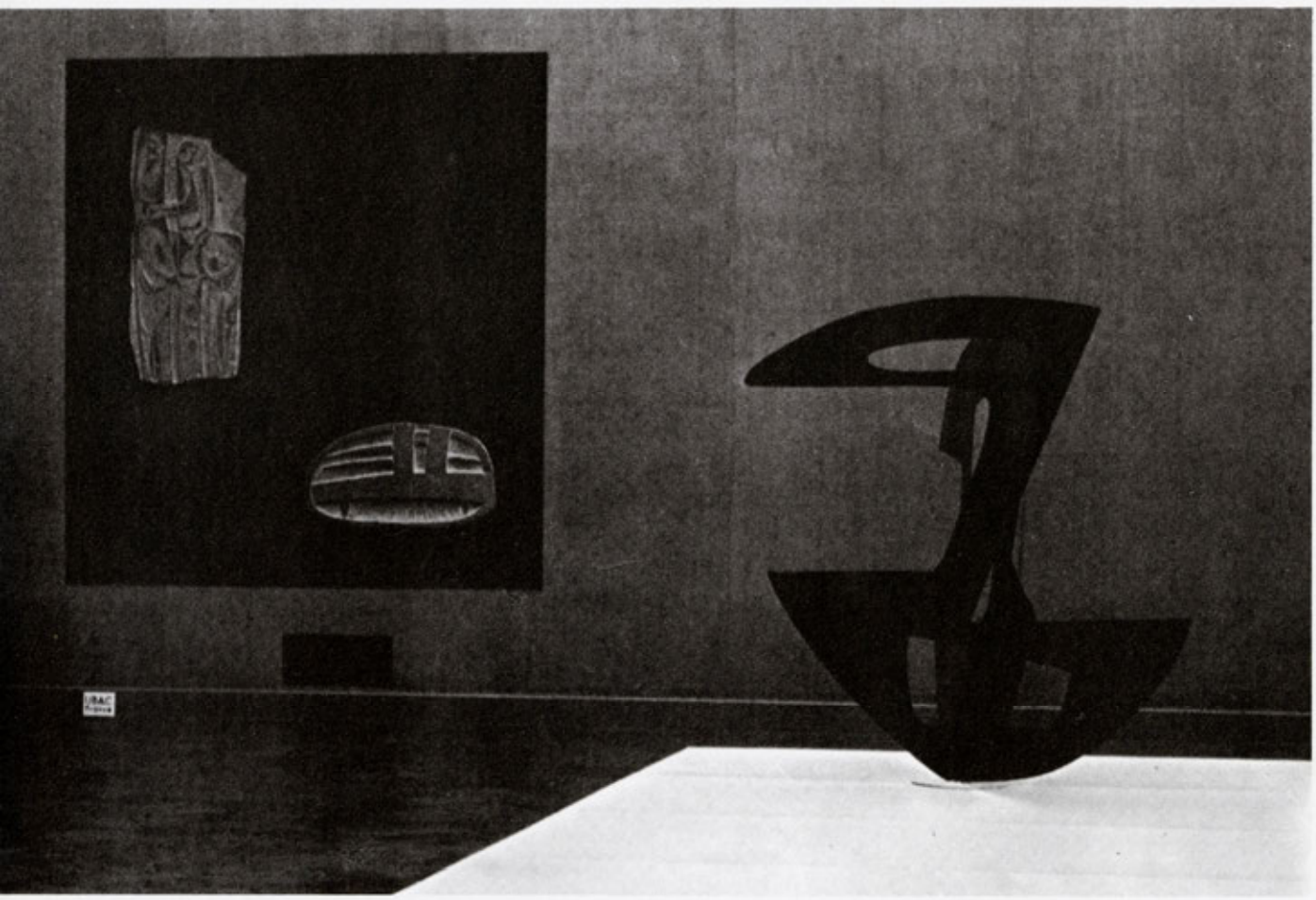
Le mouvement 'Cobra'

Joseph Noiret, fondateur du mouvement et bon exégète très autorisé, a écrit 'l'histoire théorique de *Cobra* reste à faire.' On ne peut ici qu'esquisser le thème et ses rapports avec les artistes francophones du pays. L'explication du nom, d'abord: CO(penhague), BR(uxelles). A(msterdam), COBRA, parce que l'on trouve à l'origine du groupe des poètes et des artistes danois, belges et néerlandais. Comme le surréalisme, dont il provient peu ou prou.

Cobra est 'un état d'esprit'. Il se veut expérimental, collectif, international, et il prouvera le mouvement en marchant.

Les poètes ont ouvert la voie, leurs amis artistes vont les rejoindre dans une belle ardeur créatrice. Ils se livrent ensemble à un inventaire culturel rustique passionnant: les objets (ready-made ou baroques), l'art populaire, l'art des enfants, l'art des aliénés, l'art des populations primitives sollicitent leur curiosité. La vie est leur domaine, ils s'opposent à l'art abstrait géométrique et à sa trop grande cérébralité. Cependant 'Cobra avait

IIe EXPOSITION INTERNATIONALE D'ART EXPÉRIMENTAL, *organisée par la Société royale des Beaux-Arts de Liège et par l'Internationale des Artistes expérimentaux (COBRA), au Palais des Beaux-Arts de Liège (6 octobre - 6 novembre 1951). Un coin d'une des salles où l'on remarque, dans le fond des ardoises gravées de UBAC (Photo Violette Cornelius, Amsterdam).*



réalisé cette conjonction d'éléments vikings, païens, expressionnistes, bruts, enfantins, tachistes (avant la lettre), surréalistes et antisurréalistes, abstraits et anti-abstraits...la spontanéité n'ayant de limites ni dans l'art, ni dans la vie'.

Créé effectivement en 1948, *Cobra* connut sa fin volontaire en octobre 1951. Elle fut marquée par une 'manifestation spectaculaire', dit Noiret. J'ajouterai: prestigieuse. La *IIe Exposition internationale d'Art expérimental,* organisée par la Société royale des Beaux-Arts de Liège, présidée par Ernest van Zuylen, fut réunie par Christian Dotremont, poète et dessinateur de talent, et Pierre Alechinsky. Elle fut mise en place par l'architecte hollandais Aldo van Eyck. Elle étonna, elle édifia, elle plut. On y vit, à côté d'artistes étrangers célèbres comme Miro, Giacometti, Asger Jorn, Wilfredo Lam, Atlan ou Bazaine, nos Bruxellois francophones et nos Wallons dont les noms nous sont déjà familiers: Louis Van Lint, Pierre Alechinsky, Pol Bury, Raoul Ubac, Georges Collignon. Nous devons noter que la majorité des poètes et des artistes de *Cobra* étaient de la même origine.

À côté de ceux que nous venons d'évoquer, citons encore Serge Vandercam et les Liégeois Paul Franck, Léopold Plomteux, Silvin et Maurice Léonard.

C'est que ces derniers, au sein de l'A.P.I.A.W., s'étaient groupés sous le signe de *Cobra.* Ils organisèrent à la galerie de l'A.P.I.A.W. deux expositions *Cobra-Réalité,* en 1951 et en 1952. L'aventure de *Cobra* valait qu'on lui réservât dans le chapitre de la peinture en Wallonie une place spéciale, en dehors et à côté de l'art abstrait, lui-même tellement riche d'enseignements, de talents et d'œuvres. En vérité, quelle époque fertile nous eûmes là!

Léon KOENIG

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

L'art abstrait a fait l'objet de plusieurs ouvrages de M. Seuphor, *Dictionnaire de la peinture abstraite,* Paris, 1957; *L'Art abstrait, ses origines, ses premiers maîtres,* Paris, 1950; *La peinture abstraite en Flandre,* Bruxelles, 1963. L'auteur y a incorporé volontairement les artistes wallons à la Flandre. Voir aussi *Abstraits wallons,* Catalogue de l'exposition, Liège-Charleroi-Gand, 1964.

Sur Cobra, et les archives de la Société royale des Beaux-Arts de Liège et la *Revue internationale de l'art expérimental* ainsi que *La Bibliothèque de Cobra,* Encyclopédie permanente de l'art expérimental. Dans le t. 2, n° 10 et dernier de la *Revue,* on trouvera le Catalogue de la IIe Exposition internationale d'art expérimental organisée au Palais des Beaux-Arts de Liège par la Société royale des Beaux-Arts de Liège et l'Internationale des artistes expérimentaux (Cobra).

Tendances récentes: objet et concept

Pierre Francastel, lui notamment, dénonçait volontiers l'habitude de réduire l'histoire de l'art au XX^e siècle à une succession effrénée de 'mouvements'—parler d''écoles' est difficile—se succédant au bout d'un lustre à peine. Les étiquettes d'usage ne représentent sans doute qu'une commodité de première approche et le fameux 'recul du temps' permettra peut-être, plus tard, de dégager les tendances vraiment fondamentales de notre époque. Faire en 1978 un panorama de ce qui s'est manifesté comme prospectif en Wallonie, disons depuis quinze ans, c'est assurément prendre des risques.

Ces risques sont partout. Au Congrès international de la critique d'art, à Montecatini, en mai 1978, les participants semblaient quelque peu désemparés, découragés, voire inquiets. Accablé de brochures et catalogues, le Directeur de la Kunsthalle de Bâle soupirait: 'De l'art, encore de l'art, toujours de l'art!'

Dans un pays culturellement en peau de chagrin, la difficulté est d'autant plus grande qu'un certain nombre de manifestations mentionnées ci-dessous, bien qu'elles aient encore eu leur lieu privilégié dans les institutions artistiques — musées et galeries — n'ont plus, par leur nature ou leur support, que des liens fort ténus avec ce qu'on appelait naguère la peinture ou la sculpture. Enfin, qu'il soit entendu qu'on ne tient nullement ici pour négligeable l'activité d'artistes déjà cités dans les chapitres précédents et qui sont restés fidèles jusqu'aujourd'hui à l'abstraction, telle qu'on la pratiquait dans les années 50, ou au surréalisme, dont l'influence profonde reste diffuse.

Certains, et des moins négligeables, ont quelque peu infléchi leur manière sous la poussée, peut-on croire, des courants nouveaux. Par exemple, un Jo Delahaut ou un Georges Collignon, déjà cités comme maîtres de l'abstraction, pourraient être à nouveau repris en considération dans le présent chapitre, le premier pour tels travaux récents qui font penser à l'Art Minimal et aux expériences sur les formats et les supports, le second, en raison de sa production des dix dernières années, marquée par un retour à l'objet (autobus, fauteuil Knoll, lampe à souder, etc.), retour dont on peut croire qu'il doit quelque chose au Pop'Art comme au Nouveau Réalisme.

Mais c'est sans doute Pol Bury qui risque de pâtir le plus de la répartition des divers aspects de l'art vivant dans cet ouvrage. Bury est fort heureusement l'un des plus mondialement célèbres parmi les artistes d'origine wallonne. Bien que l'art cinétique ait connu quelque défaveur dans les dernières années auprès des augures de la modernité, il semble que l'œuvre de Bury résiste assez bien à l'usure des modes, précisément parce que ses sculptures mobiles ont toujours représenté une forme tout à fait originale du cinétisme; pas d'idéologie vaguement technocratique ici, mais un mélange inquiétant de nature et d'artifice où ne fait pas défaut le thème, naguère fort en vogue, de l'érotisme des machines.

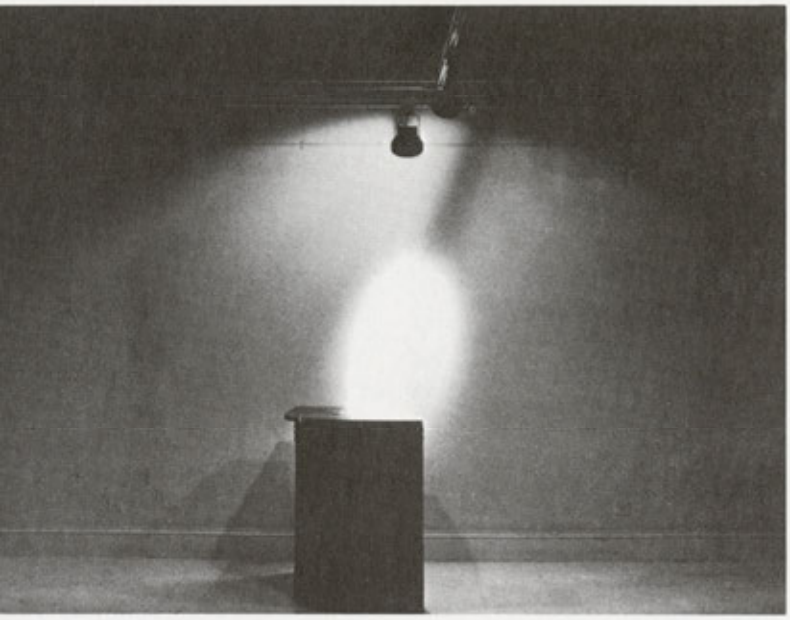
DU NÉO-DADA AU CONCEPTUEL

Si nous convenons de mettre l'accent, dans les pages qui suivent, sur ceux qui n'avaient pas de raison d'intervenir dans les précédentes rubriques — et tout en gardant à l'esprit que la participation à des courants de plus en plus internationaux n'entraîne pas forcément la

disparition de toute originalité régionale —, nous allons voir sans trop d'étonnement que ceux dont les noms se sont progressivement affirmés dans les quinze dernières années se rattacheraient sans trop de mal aux tendances apparues un peu partout après la période d'apogée de l'abstraction lyrique ou géométrique. L'entremêlement de ces tendances — aux dénominations le plus souvent anglo-saxonnes, pour les raisons que l'on sait — nous autorise à ne pas suivre ici un plan très rigoureux, ni du point de vue historique ni du point de vue critique. Les noms que nous allons citer et qui représentent comme toujours une sélection passablement arbitraire, n'ont pas encore tous accédé à la notoriété européenne ou mondiale, qui est celle d'un Delvaux ou d'un Bury. Plusieurs la mesurent à la participation aux grandes expositions Biennales de Venise ou de São Paulo ou aux échos approbateurs dans la presse spécialisée du type des *Chroniques de l'art vivant,* (lorsqu'elles vivaient encore) ou d'*Art press, Opus international,* etc.

Mais quelques-uns sont déjà connus — et depuis longtemps — au-delà de nos frontières: c'est, parmi d'autres, le cas de Nyst, d'un Roulin, authentiques Wallons, ou celui de Bruxellois comme Lennep et De Gobert, dont certaines œuvres ou manifestations ont été réalisées pour la Wallonie où leur présence est stimulante.
De même, si Marcel Broodthaers, disparu en 1975, consacré à Bruxelles, — notamment en 1974 (Prix Robert Giron), — échappe au domaine géographique où nous nous tiendrons (c'est du reste l'Allemagne fédérale qui l'avait poussé au premier plan de l'actualité), il n'en faut pas moins souligner que son activité, elle-même imprégnée d'un humour à la Magritte, a exercé une fascination certaine sur maints jeunes artistes de Wallonie. Dans l'autre sens, on remarquera que le travail d'un Panamarenko — vedette à Kassel dès la Dokumenta de 1972 — a été soutenu, notamment, par la courageuse activité de la galerie Vega, à Liège que dirigeait Manette Repriels.
Pour illustrer la problématique 'anti-art', qui s'est exacerbée à partir de la fin des années 60, on signalera les 'actions' du groupe *Mass Moving,* nettement marquées d'une volonté, évidente et proclamée, de rupture avec la tradition artistique bourgeoise.
L'effacement des frontières entre l'art et la vie — vieux thème anarchiste repris par le gauchisme actuel — se traduit ici, exemple parmi d'autres, par le fait que *Mass Moving,* dans une luxueuse publication éditée par le Service de Propagande artistique du Ministère de la Culture française (1972), mentionne parmi ses activités la diffusion pirate, à deux reprises, de 20.000 exemplaires du *Petit livre rouge des écoliers.* Imprimer des fleurs géantes dans les allées d'un parc ou les rues d'un quartier, bloquer une voiture américaine dans 5 m^3 de béton (Namur, avril 1970), sont sans doute des actions qui rappellent davantage la peinture et la sculpture; mais il est clair que les *Mass Movers* étaient par priorité, des 'animateurs culturels' auxquels il importait peu, cependant — par quoi ils se rattachaient bien à l'art conceptuel —, que les projets et propositions deviennent réalisations. Vu l'optique d'animation de la rue, il n'était pas très important non plus que le lâcher de 10.000 papillons, à partir d'un incubateur géant construit Piazza San Marco, dans le cadre de la 36e Biennale de Venise n'ait pas été une parfaite réussite en tant que *happening* écologique; l'essentiel était dans l'événement ludique et peut-être, finalement, dans les photographies montrant les différentes phases de l'opération.

Mass Moving vient de disparaître et de se transformer en *Mass and individual Moving,* tout en perdant son anonymat. Plus récemment un autre groupe bruxellois, mais qui s'est manifesté dans le pays entier, le groupe *Schède,* a fait notamment une opération dite 'fiches d'opérateurs anonymes', dont l'un des buts déclarés était 'l'effacement des traces de la créativité pour neutraliser le rôle d'appropriation et de réification du marché'; tout cela sans sortir finalement des circuits institution-



JACQUES-LOUIS NYST, *LA POULE VERTE, technique mixte, avril 1978.*

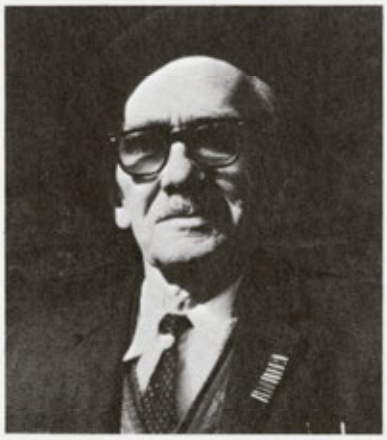
nels. Début 1978 à Liège, — à l'ombre du *Cirque divers,* en Roture —, s'élaborait une autre action, plus ou moins collective et plus ou moins anonyme, de 'petite musique psycho-géographique avec reflet vidéo'...
Les moyens matériels mis en œuvre — si l'on peut dire — par le groupe *Mass Moving* furent parfois considérables. Ceux du Liégeois JACQUES CHARLIER (né en 1939) ont sans doute été plus réduits, ce qui ne l'a pas empêché de conquérir une place appréciable dans les milieux de l'avant-garde artistique. L'art consistant, ici encore, essentiellement, en une série de démarches, actions, manifestations, dont les traces sont confiées à la photographie, à la cassette d'enregistreur, à l'envoi postal, au panneau, et plus encore, au catalogue d'exposition. L'ironie démystificatrice ne va pas chez lui sans quelques grincements, mais il faut reconnaître que Charlier a une imagination parfois ingénieuse, aussi bien lorsqu'il célèbre l'humble Geste du Service technique provincial de Liège, où il fut employé, que lorsqu'il convoque à un vernissage l'habituel public mondain invité à regarder des photographies de l'habituel public mondain qui assiste aux vernissages (Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, janvier 1975).

Étranger au négativisme plus ou moins agressif de Charlier, un autre Liégeois, JACQUES-LOUIS NYST, né en 1942, s'est inscrit également dans le sillage de l'art conceptuel, dont il présente une version élégante et souvent séduisante, basée sur la notion de lecture. La provocation l'intéresse moins que le rêve ou, si l'on veut, c'est au rêve qu'il veut provoquer, à partir de compositions graphiques qui combinent heureusement dessin et photo, image et texte. Utilisant lui aussi, comme Broodthaers et Charlier, des moyens variés, pas toujours spécifiquement plastiques, comme le film ou la vidéo, il reste néanmoins le plus obstinément plasticien de nos conceptuels; ses expériences sur l'idée de la couleur, son récent retour au 'tableau', en témoignent suffisamment.
L'un des auteurs de ce chapitre peut assurer que M. John. H. Liesveld, Jr., d'*Art forum,* visitant la Foire des galeries d'art actuel, à Bruxelles, en février 1978, a marqué la plus vive admiration pour le travail de Jacques-Louis Nyst. On a pu constater le même intérêt, à l'égard, notamment, de son *Dialogue sous un Cytise,* au Congrès de Montecatini Terme (mai 1978) de la part de quelques-uns des critiques et directeurs de galeries européennes. Nyst a exposé à différentes reprises sous le signe de C.A.P. (Cercle d'art prospectif), qui regroupe plusieurs artistes wallons de la nouvelle génération.

Le C.A.P. fut fondé en 1972 par JACQUES LENNEP, qui formula l'objectif de ses recherches: l'idée de *relation* parfois désignée comme principe d'un art relationnel. Cette équipe se réadapta au cours du temps pour rejeter fin 1975 la formule trop contraignante d'un 'groupe' constitué. Ses activités n'en continuèrent pas moins en Belgique et à l'étranger. Il eut notamment l'initiative de deux manifestations originales: 'Mémoire d'un Pays Noir' (Palais des Beaux-Arts, Charleroi, 1975) et 'Le Jardin-Lecture et Relations'

(Jardin Botanique, Bruxelles, 1977). Cette dernière exposition offrait la particularité d'être présentée dans un lieu inhabituel en rapport avec le sujet. Elle fut l'occasion d'une publication (éditée par *Yellow* à Liège), où les travaux des artistes sur le thème du jardin alternaient avec des textes d'écrivains et de spécialistes de diverses disciplines (botanique, écologie, sociologie, histoire, biologie, etc.). On relève chez Lennep, comme chez Nyst, une volonté très nette de ne pas écarter le fait plastique des recherches conceptuelles — celles-ci pouvant rénover l'approche de moyens d'expression traditionnels. C'est ainsi qu'il s'affirme aussi bien par des peintures en camaïeu que par des expositions où en tant qu'artiste, il substitue l'homme à l'objet d'art conventionnel. Wolfgang Becker y voit à la fois une évolution par rapport aux recherches de Broodthaers et une forme de muséologie expérimentale à prendre en considération pour l'art des années 70. Cette entreprise commença à l'A.P.I.A.W. (Liège) en 1976 lorsque fut exposé PIERRE BONVOISIN — sculpteur de marrons. Suivirent: EZIO BUCCI, supporter du Sporting de Charleroi et ALFRED LAOUREUX, un collectionneur verviétois. Ces expositions mettent en œuvre tous les supports actuels dans une optique relationnelle: vidéo, photos, happening, objets, etc.

Font également partie de C.A.P.: PIERRE COURTOIS, un graphiste motivé par la terre ardennaise, JEAN-PIERRE RANSONNET, dont l'art relève de l'attitude 'art pauvre', le Carolorégien PIERRE HUBERT (nous en reparlerons) et JACQUES LIZÈNE (Ougrée 1946), dont la meilleure trouvaille est sans doute de s'intituler systématiquement 'petit maître liégeois de la deuxième moitié du XX^{e} siècle'; on est proche de l'exacerbation subjectiviste à la Ben, parodie ou piège ultime de l'individualisme bourgeois? Les travaux de Lizène, notamment quand ils s'appuient sur la photo, doivent sans doute quelque chose au talent de GUY JUNGBLUT, dit YELLOW (né en 1944), excellent photographe, qui ne pouvait manquer de s'intéresser à l'utilisation de ce medium par les artistes. Aussi, après quelques tâtonnements,



JACQUES LENNEP *a exposé depuis 1976: Alfred Laoureux (collectionneur), Tania (modèle), Ezio Bucci (supporter), Paul Van Bosstraeten (cultivateur d'orchidées), Pierre Bonvoisin (retraité), Madame Paul Six (fermière).*

sa galerie *Yellow Now*, à Liège, en Roture, fut-elle consacrée à peu près exclusivement, à partir de 1972, à cette technique. Bien que lui-même se soit toujours cantonné par modestie dans son rôle d'animateur de galerie, et à présent d'éditeur, Yellow mérite amplement d'être salué ici au passage pour le rôle qu'il a joué, malgré un soutien officiel et privé quasi inexistant, dans la promotion de l'avant-garde en Wallonie, en particulier de qui se rattache non seulement au conceptuel mais également au mouvement *Fluxus* et au situationnisme. Il a été l'un des premiers sans doute à faire connaître Ben Vauthier, Annette Messager, les Poirier, Robert Filliou, etc. Cette activité de pionnier a d'ailleurs été reconnue par une notoriété largement internationale.

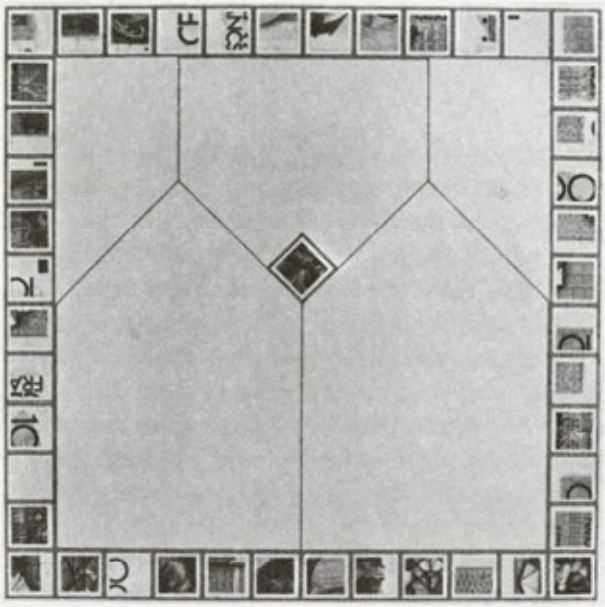
On ne peut trop souligner le rôle de la photo et de la brochure comme supports privilégiés par les artistes de la nouvelle génération. Outre les artistes édités par Yellow (Jacques-Louis Nyst, *Nous ne sommes pas Cybernautes*) citons au moins, pour faire bonne mesure, *Un poids deux mesures* de Bernard Villers (Librairie Post-Scriptum).

NOUVEAU RÉALISME ET POP'ART

Mais il nous faut bien survoler à présent d'autres régions du paysage. Il n'est peut-être pas tellement surprenant que l'hyperréalisme semble avoir jusqu'à présent suscité plus de vocations en Flandre qu'en Wallonie. En tout état de cause, dans le vaste mouvement multiforme de retour au figuratif qui suivit la diffusion du Pop'art, les Wallons et les Bruxellois ne restent pas à l'écart, comme on l'a déjà noté incidemment.

Guy Degobert, né en 1914, à Lubumbashi est probablement, depuis 1967, celui qui en témoigne avec le plus d'assurance. Ex-dessinateur publicitaire, il s'est reconverti aux Beaux-Arts sans renoncer à la poésie du paquet de chicorée Pacha et de la bouteille de Sidol. Ses natures mortes en grand format accusent une prédilection pour les emballages rétro et ne sont pas dépourvues d'un certain charme surréaliste, obtenu sans trop de frais par la rencontre du flacon de Mogadon et du robinet de laiton sur un fond indéterminé. Non moins original, Paul De Gobert, né à Bruxelles en 1950, s'est fait remarquer, entre autres choses, par des trompe-l'œil urbains à grande échelle: une vue de plage sur la palissade d'un terrain vague, l'intérieur d'un garage sur le volet et surtout des façades de maisons sur une façade de maison dans le quartier des Marolles. Au moment où nous écrivons, on attend avec beaucoup d'impatience l'achèvement d'une peinture monumentale (mais peu académique), commandée à cet artiste pour l'un des bâtiments du campus universitaire du Sart-Tilman à Liège.

Née à Namur en 1935, Evelyn Axel est disparue trop tôt (1972) pour qu'arrive à maturité un talent aimable qui s'était manifesté par une assimilation rapide des procédés du Pop, mis au service d'une iconographie très actuelle: crise de jeunesse, détérioration de l'environnement, etc., le tout à grand renfort de formica, aluminium et plexiglas. Né à Liège en 1937, Roger Nellens, — le fils du grand collectionneur, détail biographique que nous donnons surtout pour rappeler au passage le rôle indispensable que continuent à jouer quelques amateurs éclairés —, est venu à la peinture en autodidacte. Il s'est fait, à l'instar de quelques autres, une spécialité des machines. Les siennes sont généralement plus sages que celle de Tinguely et moins inquiétantes que celles de Klapheck. Toujours parmi les figuratifs, certains ont surtout retenu du Pop et du Nouveau Réalisme l'émancipation et l'élargissement du répertoire thématique. Christian Rolet (Leuze 1945) montre le bain-douche et Roland Breucker (Verviers 1945) la dégustation de la crème glacée, mais tous deux sans renoncer aux déformations graphiques, alors qu'un Alain Pourbaix, né à Binche en 1948, semble moins embarrassé par les souvenirs du cubisme et de l'expressionnisme. Après un épisode informel et matériologique, Pierre Lahaut (il est né à Etterbeek en 1931 et vit à Wépion) est revenu,



LÉON WUIDAR, *L'AMOUR AU CARRÉ, encre et papier découpé, juin 1978, collection particulière (Photo Blaise, Information et Arts de diffusion, Université de Liège).*

lui aussi, à la figuration, à partir de 1968; ses thèmes récents sont volontiers sous le signe de l'angoisse, de la colère ou de l'érotisme, alors que l'humour de LIONEL VINCHE (Antoing 1936), souvent caustique, revêt plutôt une apparence naïve. On peut attendre beaucoup de BERNARD LORGE, classé en 1977 à São Paulo, dans la section 'récupération du paysage'.

Né à Liège en 1948, FERNAND FLAUSCH est peut-être le plus percutant des jeunes artistes wallons qui ont fait leurs classes au moment de la diffusion des grands Américains. C'est peut-être à Lichtenstein qu'on a pensé d'abord devant ses compositions graphiques aux couleurs vives, mais c'est surtout la bande dessinée *underground* qui est chez lui au point de départ d'une évocation affolante des contradictions du monde actuel. Flausch, qui est également designer, nous paraît plus authentiquement plasticien que FOLON, dont la réputation n'est plus à faire, encore que son succès foudroyant risque de se retourner contre lui (ainsi qu'il en a été pour Vasarely). Les arts graphiques (bande dessinée, publicité, dessin humoristique, etc.) échappent comme tels aux limites de notre panorama. On pourrait tout de même signaler que plus d'un professionnel du graphisme s'est manifesté à l'occasion par des œuvres marginales pleines d'intérêt. Ainsi, à Liège, YVON ADAM (Grand Halleux 1932) a fait de beaux dessins, parfois un peu érotiques, avec ou sans collages.

Au moment où nous envoyons ces lignes à l'impression, Adam est en passe de devenir, grâce à la banque dessinée, l'artiste le plus manipulé du pays, sinon de l'étranger. Travail onéreux, qui a déjà suscité quelques hommages, parmi lesquels on citera seulement celui, très occulte, de LÉON WUIDAR, amant de l'abstraction géométrique.

HUBERT GROOTECLAES (Aubel 1927) n'est pas seulement un photographe connu dans le monde entier. À partir d'un medium dont il connaît à fond les ressources techniques, Grooteclaes arrive à de séduisantes stylisations. Utilisant lui aussi les ressources considérables du laboratoire photographique, JEAN-PIERRE POINT (Tournai 1941) est non seulement un excellent sérigraphe, mais encore l'auteur d'expériences d'animation urbaine tout aussi significatives que celles entreprises par *Mass Moving:* ainsi de son image non publicitaire de 20 m^2 affichée en septembre 1974 sur 30 panneaux bruxellois. Notons qu'il est l'auteur du ravissant, sinon savant, catalogue édité pour l'ouverture du Musée du Sart-Tilman. Cité par ailleurs comme un de nos meilleurs affichistes, notamment pour son illustre *Chat noir* en forme de cafetière, JULIAN KEY nous divertit, lui aussi, par de bien plaisantes sérigraphies.

Nous sommes allés ainsi du concept à l'image et aussi de ceux qui ont renoncé aux supports traditionnels des arts plastiques jusqu'à ceux qui tentent d'en renouveler les moyens et/ou les fins. Une place singulière, ici encore exiguë, doit être réservée à PIERRE HUBERT, né à Tamines en 1940. C'est sans doute lui qui s'est rapproché le plus des expériences qui ont fait la notoriété du groupe français *Support/Surface,* à partir de 1968. Comme chez Jaccoud, Viallat ou Dezeuze, le tableau disparaît chez Hubert pour faire place à des manipulations de rubans, de ficelles et de morceaux de bois en

rupture de châssis, et plus récemment des expériences de dessin à propos d'un geste, avec une 'réflexion' sur les limites physiques du geste, etc.

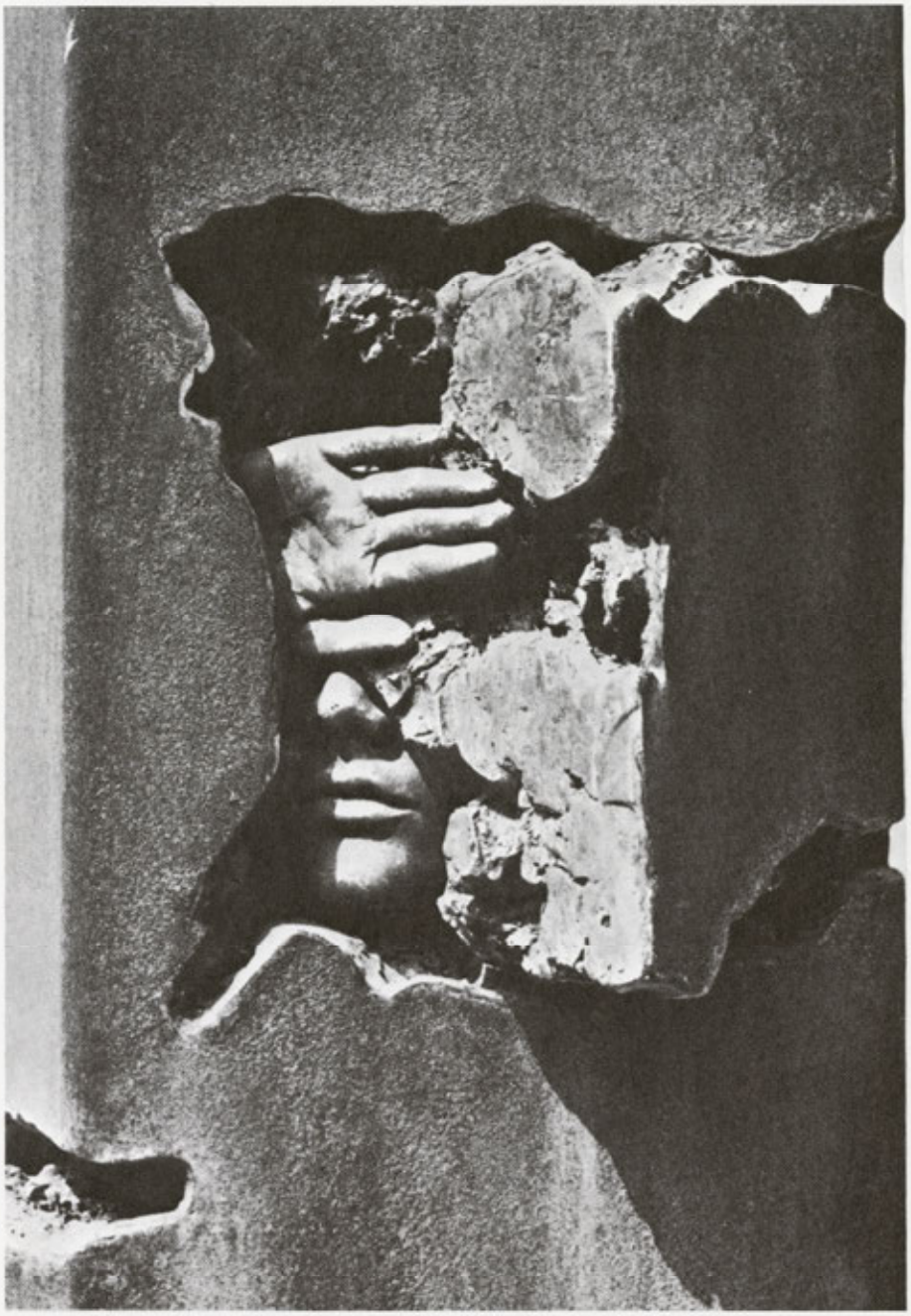
L'ART VIDÉO

On a signalé au passage l'utilisation par la plupart des artistes (ou anti-artistes) que nous avons peut-être abusivement rangés sous le signe du concept, d'un instrument nouveau très en vogue actuellement. Nous voulons parler de la télévision légère ou vidéo. Sans doute à première vue s'agit-il d'une technique étrangère à notre domaine, mais c'est un fait que la vidéo-art — ainsi a-t-on appelé, depuis déjà quelques années les vidéogrammes réalisés par des artistes plasticiens — s'est définie, non sans ambiguïté, comme 'une des formes de l'art contemporain'. Après Cologne, Lausanne et Paris, notamment, le Palais des Beaux-Arts de Bruxelles a exposé, si l'on peut dire, au début de 1975, une bonne centaine de bandes qui prouvaient surtout que cette technologie à la fois simple et raffinée n'est pas encore d'une fiabilité à toute épreuve ni sur le plan matériel ni sur celui de l'inspiration. Du groupe C.A.P., nommé plus haut, on pouvait voir quelques courtes séquences, dont *L'Objet,* de NYST (essai d'identification de la nature et de la fonction d'une cafetière par un archéologue futur) ou *Histoire d'un corps* de LENNEP (anecdotes biographiques en relation avec des cicatrices, marques et déformations). Récemment, Lennep semble s'être décidé à considérer la vidéo comme un strict moyen d'information qui s'avère d'à propos lorsqu'il expose l'homme. *Mass Moving* et CHARLIER ont également réalisé l'un ou l'autre vidéogrammes. La vidéo reste un moyen d'expression relativement onéreux, sans le soutien d'institutions culturelles (Radio-Télévision-Culture à Liège pour le groupe C.A.P.) ou de galeries (à Bruxelles M.T.L.); la commercialisation des produits reste incertaine. Il arrive aussi que des artistes de formation plasticienne aient tendance à répéter, avec quelque maladresse, ce que le cinéma expérimental a fait depuis un demi-siècle. Toujours est-il qu'à l'occasion de l'inauguration du *Musée du Sart-Tilman,* à l'automne 1977, les amateurs patients eurent le loisir de visionner plusieurs dizaines de films, vidéogrammes ou montages visuels réalisés en Wallonie: JACKY LECOUTURIER sur l'expérience *Un été à Seny,* BERNARD NICOLAS (Namur 1954) avec une excellente *Promenade dans Liège,* les travaux des LEISGEN, qui vivent à Raeren, etc.

À CIEL OUVERT

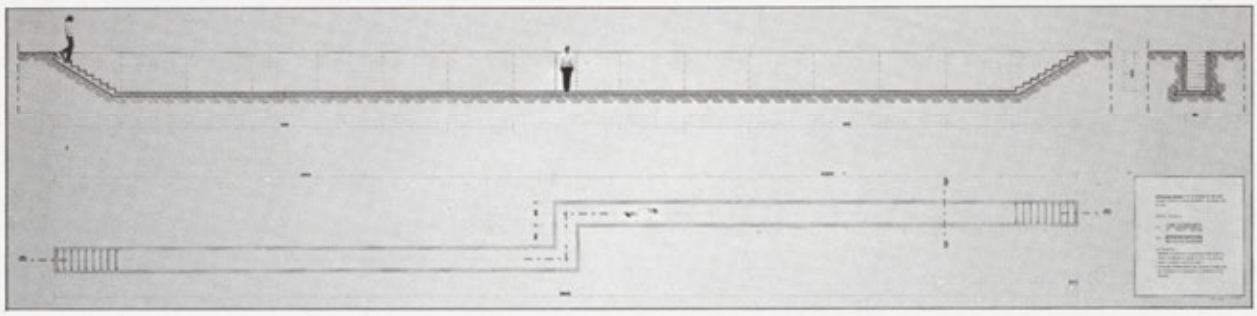
Nous en arrivons aux bornes matérielles de notre propos sans avoir rendu justice aux sculpteurs, souvent sacrifiés dans ce genre de chronique, comme d'ailleurs dans les expositions. Il est vrai que l'art récent contribue souvent à effacer la frontière entre peinture et sculpture. Un chapitre spécial étant réservé à la sculpture contemporaine dans son ensemble, nous nous en tiendrons, conformément à notre propos, à ce qui se rattache nettement aux tendances récentes.

La sculpture de FÉLIX ROULIN, né en 1931 à Dinant, est conforme à la notion traditionnelle de cet art, ce qui n'est pas forcément regrettable. Il y a même chez lui, comme chez d'aucuns parmi les plus grands sculpteurs contemporains, un côté archaïque et artisanal qui se manifeste par le goût d'expérimenter et de mettre au point des techniques personnelles, principalement dans le travail du métal. Au cours de la période qui nous intéresse, Roulin en est venu à intégrer des éléments figuratifs moulés sur le vif et de grands volumes géométriques polis, en acier inoxydable ou en acier Corten, en bronze ou en laiton nickelé. Par le jeu des reflets sur les surfaces polies, il obtient de curieux effets d'écho, cependant que le contraste avec les fragments réalistes confère aux œuvres un accent parfois troublant. Avec Roulin, il semble bien



FÉLIX ROULIN, *DÉTAIL D'UNE COLONNE, acier Corten et bronze, 1977.*

UNA MAYE, *PROJET POUR PÉRUWELZ, nº 15, parcours en tranchée (plan et coupe), mai 1978 (Photo: droits réservés).*



qu'Émile Souply, né en 1935 à Charleroi, soit le plus remarquable parmi ceux dont la réputation était déjà bien établie avant la révolution des années 60.
On pouvait cependant s'intéresser tout autant à Willy Helleweegen, né à Maestricht en 1914, mais Liégeois depuis longtemps; après avoir découvert sa voie en visitant une usine d'ampoules pharmaceutiques, Helleweegen s'est mis à réaliser, à partir du verre de série, des assemblages qui ont un étrange pouvoir de séduction.

D'autres, comme Jean Willame (Romerée 1932), Jacques Guilmot (Soignies 1927), Philippe Toussaint (Gosselies 1949), Pierre Culot (Malmedy 1938), plus ou moins fidèles à l'abstraction sont, à des titres divers, à la recherche de matériaux insolites ou de techniques nouvelles. C'est bien plus affirmé encore chez Jean Glibert: batterie de mâts avec jeu mobile de drapeaux, réalisée initialement pour le Parc de Jambes à Namur. Beaucoup d'espoirs entourent Bernadette Lambrecht, de Gembloux, auteur de bien plaisants 'potagers textiles' et qui étudie en ce moment pour le Sart-Tilman un assez fabuleux projet de 'jardin d'odeurs'...
Ce n'est pas précisément un effet de charme décoratif ou olfactif que recherchait Michel Boulanger, né à Anthisnes en 1944, avec l'énorme assemblage 'Caisse et 1 son', présenté au Middelheim en 1974. Mais Boulanger est peut-être le plus doué des sculpteurs de sa génération en Wallonie (Biennale de Venise, 1978).
A Péruwelz, la plaine des sapins de Bon-Secours, un jour, sera peut-être — il faut le souhaiter — creusée par la plus ingénieuse des ingénieurs, Una Maye (1947). Née — tant pis pour elle! — d'un père flamand et d'une mère wallonne, elle a des projets sous-terrains, mais à ciel ouvert, qui ont retenu l'attention des observateurs les plus pénétrants (Palais des Beaux-Arts, mars 1978).
À la fin du chapitre sur la sculpture contemporaine, Jacques Stiennon ne pouvait manquer d'évoquer 'l'expérience en cours' que constitue depuis peu le musée en plein air du Sart Tilman. L'inauguration un peu précipitée, révéla à un vaste public, outre les noms déjà cités, des artistes pleins d'idées, tels Michel Moffarts, André Mees, Charles-René Prayez, Vincent Strebelle et...mais il faut bien s'arrêter! Ce lieu — où, dans l'ombre, un cadran solaire de Finlay marquait l'heure zéro, le 15 octobre 1977 —, ce lieu où dialoguent si bien une merveilleuse nature et une architecture pleine de ressources se doit d'être autre chose que le monument funéraire de l'art wallon. Par exemple, selon le souhait d'un ministre, en ce même 15 octobre, le porte-avion de notre culture.

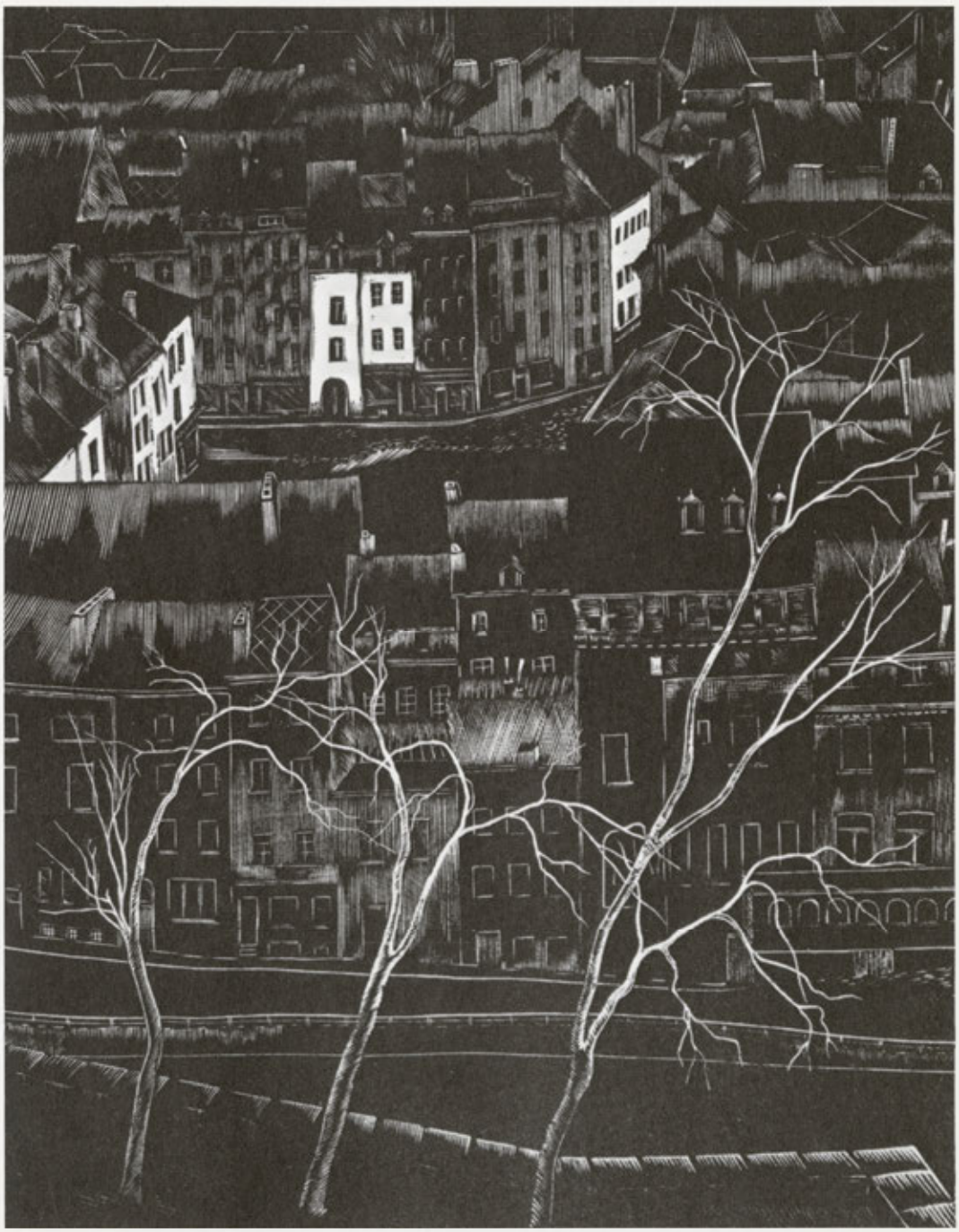
Philippe MINGUET
et Gisèle OLLINGER-ZINQUE

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

Clés pour les arts (1969-1974) contient un certain nombre d'articles sur divers représentants de l'avant-garde en Wallonie. L'aile 'gauche' de ce périodique, aujourd'hui disparu, s'est retrouvée dans '+ -0', publié à Genval à partir de 1974, moins électique que *Jalons et actualités des Arts* et qui accueille largement les artistes de Flandre, de Wallonie et de Bruxelles. En dehors des catalogues individuels, on trouvera des renseignements utiles dans *Peintres et sculpteurs belges contemporains*, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 1972; *Triënnale 3, Informatieve Tentoonstelling van hedendaagse Kunst in België*, Bruges, 1974; *Aspects de l'art actuel en Belgique*, Anvers, I.C.C., 1974; *Belgische Beeldhouwkunst in Middelheim*, Anvers, 1974; *Aspect 2, Sculpture et Arts graphiques en Belgique aujourd'hui*, Crédit Communal de Belgique, *Centre Culturel Pro Civitate*, 1975; *Photographie, Acquisitions de l'Etat*, Ministère de la Culture Française, 1976; *5e Foire d'Art Actuel*, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 1976; idem pour la 6e Foire, 1977; *Eté à Seny 77; Ouverture du Musée du Sart-Tilman: Artistes d'aujourd'hui*, Ministère de la Culture Française, 1977.
Nous remercions les artistes qui ont bien voulu nous faire parvenir une documentation, parfois abondante, et qui a été classée dans les *Archives de l'art contemporain en Belgique*, à Bruxelles.

II - L'EXPRESSION GRAPHIQUE

La gravure



GEORGES COMHAIRE, NAMUR, *MARCHÉ AU BEURRE, bois de bout, Liège, collection particulière (Photo Francis Niffle, Liège)*

De nombreux courants traversent la gravure contemporaine en Wallonie. Chaque artiste y répond selon sa sensibilité pour donner carrière à ses visions ou a son idée du monde. Cela ne lui suffit pas. Il remet en question les techniques éprouvées, dont il veut renouveler le vocabulaire.
Peu d'écoles, toutefois, car la personnalité de l'artiste l'emporte sur les obédiences. Aussi convient-il de préférer un classement géographique à un regroupement — arbitraire, au demeurant — par tendances, les manières et les démarches se révélant fort différentes. En outre, c'est une façon d'attester la vitalité et la diversité des foyers régionaux qu'influencent, parfois, des chefs de file ou des traditions.

LE HAINAUT

Après la lignée de graveurs que forma Auguste Danse (1829-1919), la tradition semble interrompue. La peinture accapare tous les efforts, non sans que maints artistes se laissent tenter par l'estampe et, plus encore, par le dessin, reliant ainsi l'ancienne école à la nouvelle. Quelques noms: Rodolphe Strebelle, Anto Carte, Louis Buisseret, Léon Navez. Leurs burins — paysages et scènes de genre — dénotent un art personnel. Féru de technique, Victor Regnart se montre tour à tour pathétique et plein de fantaisie.

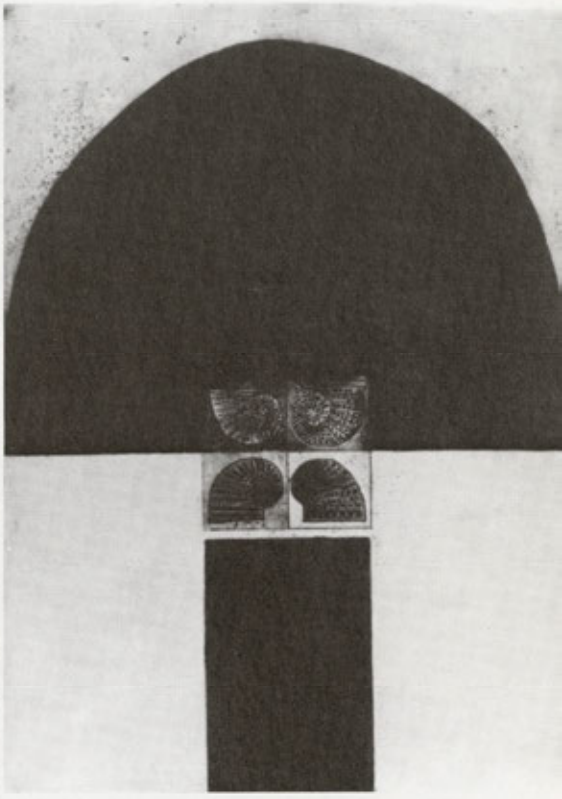
Marius Carion choisit le bois pour décrire, avec un réalisme étouffé, des scènes populaires du Borinage. Tous les humbles qu'il aime, il les évoquera dans leur labeur, leurs joies ou leurs peines. Il ne les groupe pas, préférant résumer tout un peuple par un seul individu. Ses estampes, dont les aplats équilibrent les larges traits, y gagnent puissance et émotion.

Plus près de nous, Pierre Caille peuple ses eaux-fortes de ces personnages totémiques et burlesques qui donnent tant de saveur à ses céramiques. Dans ses lithographies Pol Bury reste fidèle à l'art cinétique, tandis que Victor Noël signe d'éclatantes sérigraphies conceptuelles.

Gustave Marchoul. Sans conteste, Gustave Marchoul (1924) apparaît comme le maître de la nouvelle génération. Son enseignement à Mons puis à l'École de la Cambre compte à son actif de nombreux disciples qui, suivant l'exemple du professeur, cherchent à se libérer de tous les acquis techniques ou artistiques et affirment leur personnalité.
Gustave Marchoul reste fidèle à l'eau-forte en blanc et noir, mais, sans cesse en quête d'une nouvelle expression, il en tire des effets proprement inspirés. N'empêche qu'il adopte d'autres procédés, seuls ou associés: le burin, la manière noire, la lithographie. C'est dire l'éventail des dons de l'artiste, pour qui la technique compte moins, toutefois, que la libération du monde visionnaire qu'il porte en lui.
Romantique de tempérament, Gustave Marchoul ne privilégie aucun credo esthétique. Il n'accepte d'autre guide qu'une perpétuelle interrogation que suscitent l'univers et la vie. Aussi, toutes ses œuvres représentent-elles une lutte entre les ténèbres et la lumière. Elles n'osent pas, dirai-je, confesser le blanc qui, régulièrement hachuré, perce des masses sombres. Des formes s'y distinguent, hésitant entre la figuration et l'abstraction. Elles traduisent l'émotion que l'artiste éprouve loyalement. Car le lyrisme demeure sans cesse présent. Gustave Marchoul considère la création comme un besoin impérieux de céder à l'émotion qui le presse. Aucune planche ne semble 'gratuite': l'artiste impose des visions successives d'un monde plus angoissant que désespéré. S'il nous montre des figures humaines, il les déforme dans une sorte de tourment fantastique qui ressemble à un alibi de l'espérance. L'œuvre de Gustave Marchoul doit sa force à l'accord — je ne dis pas: la complicité — entre l'inspiration et le langage dont elle se sert. Aucun artiste ne sait rendre plus 'éloquents' le noir et le blanc pour atteindre, la maturité à peine venue, à une admirable maîtrise.

GUSTAVE MARCHOUL, *COMPOSITION (burin) extraite de* Petit Cap d'encre *(1966) (Collection du Cabinet des Estampes, Liège. Photo José Mascart, Liège).*

GABRIEL BELGEONNE, *QUATRE COQUILLAGES, eau-forte couleur (Collection du Cabinet des Estampes, Liège. Photo José Mascart, Liège).*



Les jeunes graveurs. Une belle émulation anime les graveurs hennuyers. L'exemple de Gustave Marchoul se révèle fécond pour ses disciples directs et pour ceux qui, plus lointainement, suivent son œuvre.

Gabriel Belgeonne récuse toute image préétablie afin d'exprimer une émotion qu'il n'entend pas rester le seul à connaître. Ses lithographies, par exemple, cherchent à atteindre un rapport avec les autres. L'étonnant, c'est que l'artiste puisse donner à voir ce qu'il ressent et qu'il ne se contente pas de proposer une image du monde. Celle-ci vient confirmer ce que nous pressentions. C'est un art d'une sensibilité imaginative que la couleur, d'une franchise totale, rend encore plus séduisant.

La lithographie permet à Jean-Pierre Benon des jeux étranges de formes qui s'apparentent

à celles de la vie, sans que nous puissions les identifier. Il traîne, dans cette œuvre, des relents d'un fantastique composé de courbes et de plis qui inquiètent par leur ambiguïté. Au contraire, JEAN COTTON réussit, par quelques traits vifs, à saisir les êtres et les choses. Il tire un judicieux parti de la page blanche d'où se détachent des images banales, en somme, auxquelles le frémissement du tracé confère une présence chaleureuse.

Passant de la sérigraphie à la gravure sur bois, PIERRE BRUYÈRE ne laisse pas d'affectionner les formes abstraites ou proches de l'abstrait, qu'il réchauffe d'un lyrisme coloré. PHILIPPE GIBBON ne s'écarte pas d'un art engagé, avec une humeur farouche qui le conduit à des témérités techniques d'une incontestable perfection. Quant à FRANCIS JACOBS, il aborde la sérigraphie dans un esprit résolument moderne. Chaque planche prend l'allure d'une épure conceptuelle — sorte d'allusion à l'espace — qui doit sa vibration à la couleur. Connu aussi comme sculpteur, JEAN-PIERRE POINT s'abandonne, dans ses sérigraphies, à une imagination grinçante ou riche en inventions. ALAIN LAMBILLOTTE trouve dans la couleur un appui à ses images, d'aventure provocantes, qui indiquent un sens aigu de la mise en page. De même, JEAN-MARIE MAHIEU choisit ses sujets à même la vie et en tire des harmonies parfaites de formes et de teintes. Pour MARIANNE LEMAIRE, l'eau-forte autorise le dépouillement, ce qui n'empêche pas un certain frémissement. Attentif aux appels extérieurs, ALAIN WINANCE y répond dans une œuvre attachante aux prises avec l'hyperréalisme et l'abstraction.

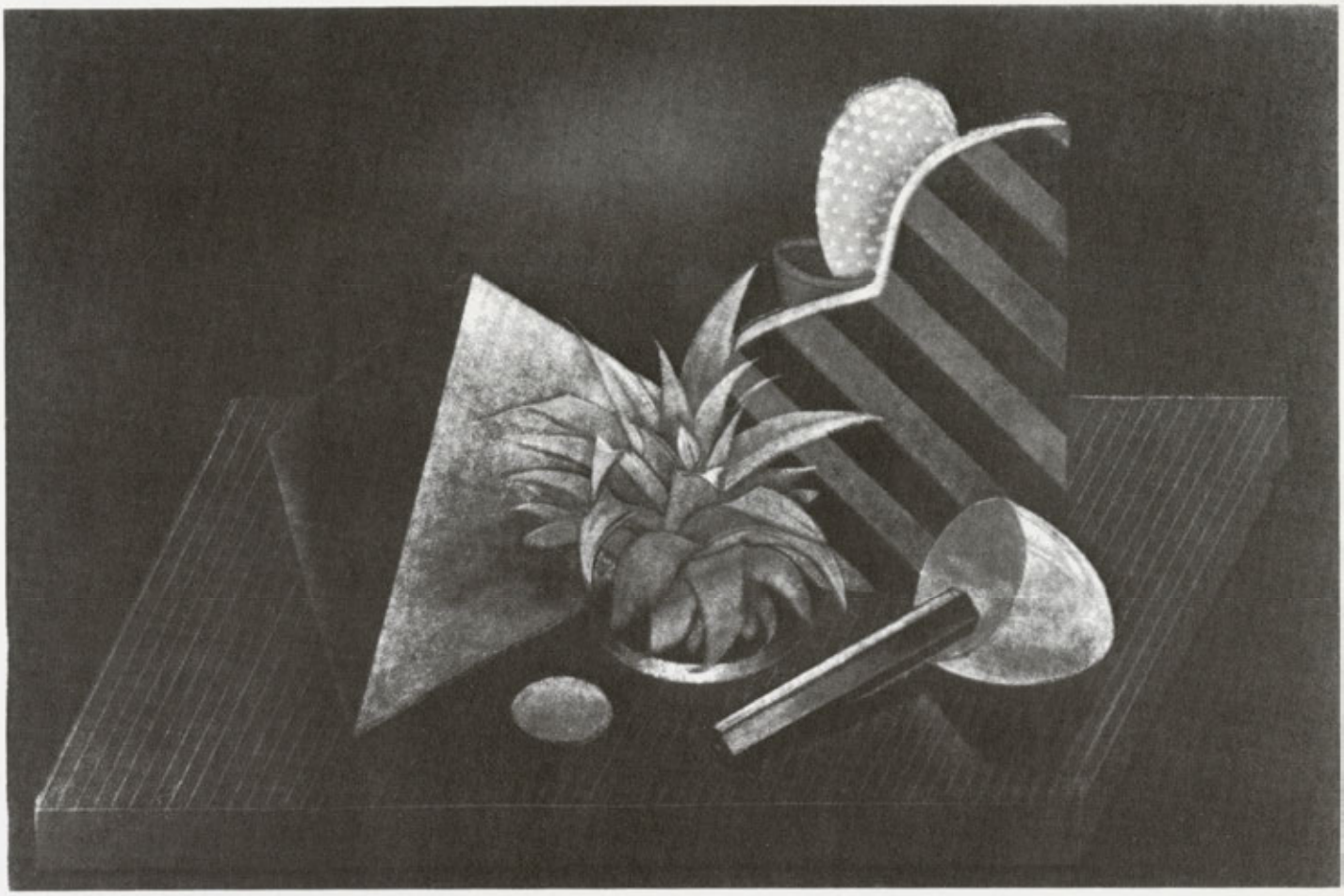
LE NAMUROIS

Au lendemain de la Grande Guerre, HENRY BODART (1876-1940) suscite, à Namur, un regain d'intérêt pour la gravure tant par son enseignement que par son œuvre. Il apprit la gravure dans la classe d'Auguste Danse. Ses eaux-fortes souvent complétées d'aquatinte, dans la ligne de la tradition, célèbrent sa ville natale et ses environs. La précision du dessin leur confère à la fois du charme et une valeur documentaire.

Le mouvement amorcé par Henry Bodart trouva une continuatrice en YVONNE GÉRARD. Celle-ci choisit l'aquatinte pour réaliser une œuvre tout en délicatesse et mâtinée d'inattendu. Par ses leçons à l'École des Beaux-Arts de Namur puis à la Cambre, elle contribua à la formation de jeunes talents.

Le graphisme d'ANNE BODY, reniant toute référence à la réalité, se suffit à lui-même: il sait tirer des effets de la morsure de l'acide, mêlant les lignes pures et les encrages opaques. Revenant à la taille d'épargne, BÉATRICE DE MONTPELLIER se souvient des candeurs de l'enfance et crée un petit monde de rêves. MICHEL DEVROYE se garde de toute audace dans ses eaux-fortes classiques. Une grande finesse caractérise les aquatintes de POPEYE DOUXCHAMPS: une lumière irréelle éclaire les spectacles de la nature, plus esquissés que réalistes.

Beaucoup d'œuvres méritent l'attention: les burins de MARCEL HUBERT; les eaux-fortes aux couleurs éclatantes de BETTY LAMQUET et celles, pleines d'imagination, de SIMONE TOUSSAINT; les linos de BERNADETTE LAMBRECHT et de JEAN PAQUOT, plus intellectuel. D'autres noms encore: DANIEL CHARLES, NINETTE FÉRARD, ANNE GILSOUL, JACQUELINE HENRY, ANDRÉ LAPIÈRE, CARLO LESOIR, qui témoignent, tous, de l'activité du groupe namurois. Choix arbitraire, sans doute, qui ne peut ignorer des talents bien affirmés. MICHEL MINEUR, parfait connaisseur des techniques, exprime ce qu'il éprouve plutôt que ce qu'il voit: au fond, une difficulté d'être. Même préoccupation, ou peu s'en faut, dans les eaux-fortes violemment colorées d'ANDRÉ PIRON qui veut dénoncer la dureté de notre société. D'autres se détournent de leur temps. Ainsi, JACQUELINE HOTTON, illustratrice sensible, met la technique à profit afin de satisfaire sa passion de l'informel. C'est une écriture nerveuse, crispée même, qu'ANDRÉ SPRUMONT



ALAIN WINANCE, *NATURE MORTE* (1978), *manière noire couleur (Collection du Cabinet des Estampes, Liège. Photo José Mascart, Liège).*

ANDRÉ SPRUMONT, *LA PARADE, eau-forte et pointe sèche. Etat (Collection du Cabinet des Estampes, Liège. Photo José Mascart, Liège).*

trace, à la pointe sèche, en synthétisant un sujet habilement éclairé.
Tant d'œuvres diverses contiennent plus que des promesses: elles marquent une étape vers l'accomplissement.

LE PAYS DE LIÈGE

La haute leçon d'Adrien de Witte et de François Maréchal reste vivace. Certains s'en souviennent avec fidélité. Ainsi, JOSEPH DELFOSSE (1888-1971) excelle, dans ses eaux-fortes, à rendre correctement, sans artifice, les paysages de la Basse-Meuse, qu'il observe en artiste scrupuleux. Il cherche, toutefois, un langage personnel. Cette propension de maints graveurs liégeois, nous la retrouvons dans l'œuvre gravé de RICHARD HEINTZ (1871-1929), peu abondant mais d'une spontanéité égale à celle de sa peinture. Tenté par différen-

LUC LAFNET, *LE CORTÈGE* (1931), *eau-forte et pointe sèche (Collection du Cabinet des Estampes, Liège Photo José Mascart, Liège).*

JEAN DOLS, *LES ARTS LIBÉRAUX, (détail), eau-forte (Collection du Cabinet des Estampes, Liège, Photo José Mascart, Liège).*

tes techniques, ROBERT CROMMELYNCK (1895-1968) réussit, par de puissantes oppositions de noir et de blanc, à éveiller le tragique dans des compositions très structurées. Une volonté quasi hautaine de perfection anime ÉMILE HOUGARDY, dont les portraits à la pointe sèche traduisent une grande acuité psychologique. Volontiers expressionniste, MAURICE WÉRY joint le souci de la construction à une habile recherche technique. Maître du clair-obscur, PAUL DAXHELET atteint à la puissance plastique, dont de rares taches de lumière soulignent l'aspect dramatique. Toutefois, l'assurance de l'outil met de la légèreté dans les masses opaques et suggère le mouvement.

Luc Lafnet. Enfant terrible de sa génération, LUC LAFNET (1899-1939), graveur, dessinateur et illustrateur, échappe à tous les classements et à toutes les écoles par son talent incomparable, sa verve et la richesse de son inspiration. Romantique féru de symboles, amateur de figures grotesques et caricaturales, il use de tous les procédés avec une virtuosité qui lui permet tout ensemble des effets d'ombres déchirées et une minutie qui rappelle les Primitifs. Son habileté dénote un esprit graphique original au service d'une invention jaillissante.

JEAN DONNAY, *FERME ISOLÉE. WIHOU, eau-forte (Collection du Cabinet des Estampes, Liège. Photo José Mascart, Liège).*

Rapprochons-en JEAN DOLS (1909) dont l'imagination grinçante, voire sarcastique, se plaît à dénoncer les défauts des humains. L'eau-forte lui offre la liberté nécessaire pour que mille trouvailles truculentes ne contreviennent pas à l'ensemble empreint d'une atmosphère envoûtante.

Jean Donnay. Formé par Adrien de Witte, successeur de François Maréchal à la classe de gravure de l'Académie royale des Beaux-Arts, JEAN DONNAY (1897) réactive la tradition de l'école liégeoise. Il commence par graver de grandes planches expressives aux encrages profonds où les blancs apparaissent comme des intervalles entre les temps forts des noirs. Monde dramatique et immobile: la nature y semble d'autant plus dure que nous y pressentons la peine des hommes.

À la veille de la maturité, Jean Donnay découvre son cher pays de Herve, comme s'il le voyait pour la première fois. Il ne cessera plus d'en scruter le visage, s'enchantant de sa contemplation. La main s'inspirera de cette découverte capitale. Le 'maître de Cheratte' tend, de plus en plus, vers le dépouillement, jusqu'à ces paysages linéaires, épurés, spirituels, où le sujet importe moins que la géométrie des lignes hiérarchisées.

La personnalité artistique de Jean Donnay s'exprime, d'abord, par une certaine qualité du trait, ferme et vrai, simple mais merveilleusement vivant. Le trait saisit, avec une pénétration exemplaire, l'individualité du paysage, de la vieille ferme, du groupe d'arbres, du hameau. Il traduit l'essence secrète des choses vues.

De là vient une richesse de ton remarquable.

La gravure porte l'image reflétée par l'âme de l'artiste. Devant le monde de la plaque de cuivre, Jean Donnay n'aperçoit que le travail à venir et, parmi les apparences, le graveur-poète ne discerne que ce qui dure: il hausse un terroir à l'éternel.

Joseph Bonvoisin. L'un des premiers burinistes wallons, assurément, JOSEPH BONVOISIN (1896-1960) construit ses paysages avec une rigueur austère. C'est l'agencement des formes qui l'intéresse, encore qu'il sache en dégager l'atmosphère, sereine ou tourmentée. Dans ses compositions, il ne dédaigne pas l'allégorie, qu'il représente des scènes religieuses ou qu'il exalte l'image du couple. Son génie propre balance entre la franche sensualité et un 'instinct du sacré' qui marque une grande partie de son œuvre. Celle-ci répond, de toute évidence, à une tension, à une exigence intérieure, que le métier vient renforcer avec une incontestable maîtrise.

Georges Comhaire. Disciple de Jean Donnay, dont il reprit la charge à l'Académie, GEORGES COMHAIRE (1909) passe, à juste titre, pour le pionnier du renouveau de la xylographie en Wallonie. Ses bois révèlent une domination remarquable de la technique, par leur densité, par leur plénitude.
L'artiste ne se réclame d'aucune école: il suit la pente de sa sensibilité, quoique tenté, d'aventure, par un surréalisme inavoué. Ce qui donne leur originalité aux planches de Georges Comhaire, c'est qu'il taille en blanc, obtenant ainsi des effets très sûrs mais non appuyés.
L'œuvre gravé de Georges Comhaire montre un grand raffinement, qui se manifeste dans la prédilection de l'artiste pour le paysage. Le 'sujet' apparaît moins comme une transposition que comme un souvenir qui ne retient qu'une impression.
L'imagination sans cesse en éveil, Georges Comhaire cherche, aussi, dans notre monde contemporain, des thèmes qui l'émeuvent ou éveillent son ironie. Par goût de la recherche, il veut renouveler tout ce qu'il touche. Ainsi,

GUY-HENRY DACOS, *LES VOYEURS II* (1971), *eau-forte et vernis mou en couleur (Collection du Cabinet des Estampes, Liège. Photo José Mascart, Liège).*

graveur sur bois, il ne néglige pas les autres procédés et pratique la manière noire, la gravure en relief, sans compter le dessin au fusain et au 'feutre'.
Georges Comhaire considère la description réaliste comme une exigence, mais il transforme le quotidien par des éléments qui viennent du plus profond de lui-même.

La gravure sur bois retient aussi AUBIN PASQUE (1903) dans un esprit qui assimile les grandes orientations de l'art contemporain pour arriver à un style personnel et ambitieux.

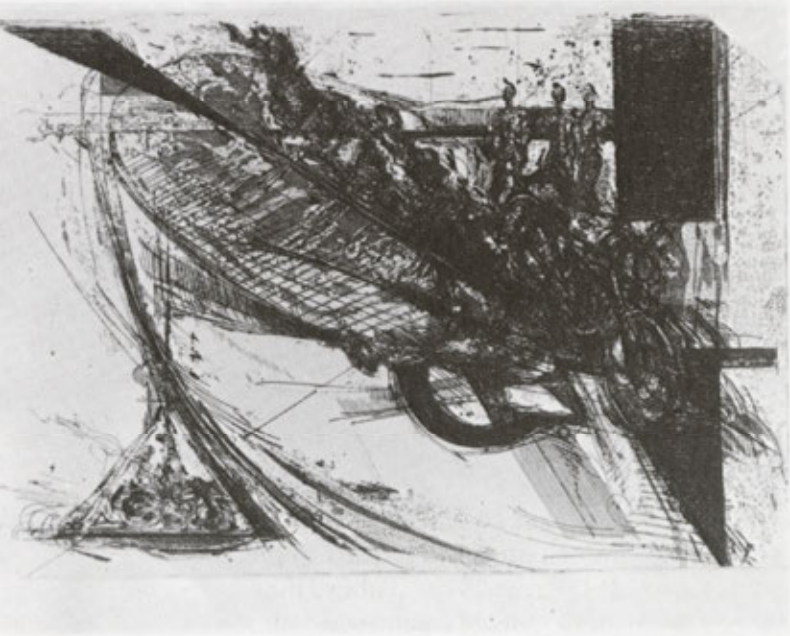
Tendances diverses. Établi en France, PAUL FRANCK ne se départit pas d'une certaine agressivité que lui dicte l'angoisse de l'époque. Son origine ardennaise incline, sans doute, RAOUL UBAC (Malmedy 1910), d'abord lithographe, à graver l'ardoise. Graphiste sensible,

il la couvre de signes — véritables runes — dont la méditation peut, seule, proposer la clé. Abstrait froid, Jo Delahaut confère à ses sérigraphies une logique des formes — de solides aplats — qui récuse toute improvisation.

La relève. S'il me fallait d'un mot résumer les tendances qui marquent la jeune génération de graveurs liégeois, je dirais: la recherche, quant au style et quant à la matière.
Des personnalités se détachent du groupe. Guy-Henry Dacos pousse très avant la recherche. Il ne renonce à aucune technique — bien plus, il use de toutes avec une grande fertilité d'imagination et d'exécution — pour porter témoignage sur un monde qu'il dénonce. Sa vision ne s'accommode pas de formes pures. Il excelle dans les compositions floues qui résultent d'une véritable 'alchimie' — je ne vois pas d'autre mot — où la matière règne souverainement, servie par la couleur qui contribue à renforcer une impression d'attirante étrangeté.

JEAN DECHÊNE, *POLICHINELLE BRISÉ* (1969), *eau-forte (Collection du Cabinet des Estampes, Liège. Photo José Mascart, Liège).*

JEAN-CLAUDE VANDORMAEL, *BORGO PANIGALE, eau-forte et aquatinte (Collection du Cabinet des Estampes, Liège. Photo José Mascart, Liège).*



Une certaine austérité marque l'œuvre de Marc Laffineur. L'artiste rend à la gravure sur bois — il affectionne aussi l'eau-forte et la pointe sèche — toutes ses possibilités d'expression, n'hésitant pas à tirer un parti — parfois audacieux à force de mérite — de tous les accidents de la planche.
Virtuose du dessin, Jean-Claude Vandormael — boursier de la fondation Darchis, à Rome — s'enchante véritablement de la netteté du trait, dont il sait varier l'intensité de manière à construire, avec des moyens apparemment simples, des compositions chargées d'évocations, tant l'équilibre du noir et du blanc repose sur toutes les nuances.

Impossible, le lecteur s'en doute, de citer tous

les jeunes graveurs dont l'œuvre en cours cautionne beaucoup d'espérances. Un bref commentaire suffit à montrer l'importance de la nouvelle école liégeoise et la diversité des talents: JEAN DECHÊNE, en quête de poésie; FRANÇOISE GRANDEMANGE-MÉHAIGNOUL, dont les raffinements rappellent l'Orient; la Verviétoise GINETTE LITT, illustratrice d'inspiration surréaliste; PAULE SCHINLER, volontiers symboliste, à l'instar de DENYSE WILLEM, qui ne craint pas un érotisme surréalisant que GENEVIÈVE VAN DER WIELEN accepte sans ambages; CLAUDE THILMAN, classique au trait souple et épuré; ROBERT VARLEZ, d'une discrétion raffinée; MAGGY WILLEMSEN, dont les planches à la pointe sèche jouent de tous les registres.

LE BRABANT WALLON

Comment ne pas insister sur le talent de MAURICE BROCAS, l'interprète sensible et chaleureux des *Visages de la Wallonie* de Louis Piérard? À chaque image, nos terroirs vibrent dans la chaleur de l'encre, des noirs profonds, des cernes blancs comme des rais de lumière. L'artiste a traité la xylographie avec une saveur nouvelle. SUZANNE COCQ, sa compagne dans l'art comme dans la vie, a su traduire dans d'autres formes d'expression graphique — eaux-fortes, aquatintes et lithographies — le charme du paysage wallon.
Quant à BONAVENTURE FIEULLIEN, il a fait de la gravure une espèce de sacerdoce dans les retraites poétiques qu'il a choisies, à Marche-en-Famenne et à Regniowez.

Dans toute la Wallonie, la gravure s'affirme comme un puissant moyen d'expression, dont les artistes — jeunes et moins jeunes — transforment le langage afin de traduire les réalités, les obsessions ou les rêves de l'époque. L'art ne vit que de son temps.

Francis VANELDEREN

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

SANDER PIERRON, *La Xylogravure belge contemporaine*, Bruxelles, 1931. — *Les Arts en Wallonie. 1918-1946*, Charleroi, Cahiers du Nord, 1947. Cet ouvrage traite de la gravure dans plusieurs provinces wallonnes: Liège (CHARLES DELCHEVALERIE), Namur et Brabant wallon (YVONNE GÉRARD), Hainaut (PAUL CHAMPAGNE). LOUIS LEBEER, *Orientations de la gravure contemporaine en Belgique*, Bruxelles, 1971, coll. 'Cahiers de Belgique'. — MINISTÈRE DE LA CULTURE FRANÇAISE, *Douze années d'acquisitions de gravures. 1964 à 1975* [catalogue d'exposition], s.l., 1976, contient une *Introduction* de RENÉ LÉONARD, un exposé de GEORGES COMHAIRE sur *Les techniques de la gravure*, d'abondantes illustrations et, pour chaque graveur, la liste des expositions. Dans un domaine comme celui-ci, les catalogues d'expositions, collectives ou individuelles, se révèlent de la plus haute importance. Impossible, le lecteur s'en doute, de les citer à cette place.
La gravure au pays de Liège a donné lieu à de nombreuses études. En dépit du titre, JULES BOSMANT, *La Peinture et la Sculpture au pays de Liège, de 1793 à nos jours*, Liège, 1930, traite de la gravure. — À noter aussi: JACQUES PARISSE, avec la collaboration de JOËLLE CALEMBERT, FRÉDÉRICK BEUNCKENS, MAURICE MUSIN, RUDY PIJPERS et JO ROME, *Actuel XX. La peinture à Liège au XXe siècle*, Liège, 1975. — SOCIÉTÉ ROYALE DES BEAUX-ARTS. Liège. *Gravures au pays de Liège* [catalogue d'exposition], Liège, 1971. GILBERT ÉTIENNE, *Joseph Delfosse, aquafortiste et peintre* dans *La Vie wallonne*, t. XXIV, 1950, pp. 186-200. — JULES BOSMANT, *Richard Heintz, peintre de l'Ardenne*, Liège-Paris, 1933; DU MÊME, *Richard Heintz*, Anvers, 1948, coll. 'Monographies de l'art belge'. — DU MÊME, *Robert Crommelynck*, Verviers, 1933. — DU MÊME, *Le maître-graveur Émile Hougardy* dans *La Vie wallonne*, t. XLVIII, 1974, pp. 29-35. — LÉON KOENIG, *Jean Donnay*, Bruxelles, 1961, coll. 'Monographies de l'art belge'; *Jean Donnay, peintre et graveur*. Textes de JULES BOSMANT, ARSÈNE SOREIL, GEORGES COMHAIRE, FRANCIS VANELDEREN, JEAN SERVAIS. Andenne, 1972, coll. 'Monographies de l'art wallon'; JACQUES STIENNON, *Jean Donnay, graveur et peintre wallon* dans *La Vie wallonne*, t. XLVII, 1973, pp. 205-214; *Hommage à Jean Donnay. Grand Prix septennal de la Province de Liège*, Liège, 1973. — *L'Œuvre gravé de Jos. Bonvoisin*. Présenté par PAUL CASO, Bruxelles, 1977. — FRANCIS VANELDEREN, *Georges Comhaire, graveur, peintre et pastelliste*, Andenne, 1978, coll. 'Monographies de l'art wallon'.

L'affiche en Wallonie de la fin du XIX^e siècle à nos jours

Dans nos régions, les premières affiches voient le jour vers 1890, dans un climat de profondes transformations économiques et sociales, sans compter le renouveau artistique qu'entraîne l'Art Nouveau. Celui-ci cultive l'arabesque, le règne végétal, et est accueilli favorablement par un grand nombre d'affichistes.

AFFICHE D'ANTO CARTE *pour un pèlerinage wallon à Jemappes, 1920. Liège, Fonds d'Histoire du Mouvement Wallon (Photo José Mascart, Liège).*

QUELQUES GRANDS NOMS

C'est un fait que de nombreux artistes — fameux par d'autres activités — dessinent des affiches. Sans souci de chronologie, retenons, d'abord, en Hainaut, les noms d'Anto Carte, de Louis Buisseret, de Léon Navez, dont les créations sont exemplaires d'un puissant talent mis au service de l'art appliqué.
Toutefois, si, revenant en arrière, nous tentons de mettre en relief les différents foyers de création, il nous faut, sans conteste, citer ce qu'il est convenu d'appeler l'École de Liège et l'émulation suscitée en Hainaut par la forte personnalité de Marius Renard.

À Liège, sous l'impulsion d'Auguste Bénard (1854-1909), lithographe originaire d'Orléans, qui a fondé sa propre imprimerie, des artistes créent des affiches exceptionnelles et de renommée internationale. L'École de Liège fleurira de 1888 à 1907. Émile Berchmans, Auguste Donnay et Armand Rassenfosse deviennent les maîtres du domaine publicitaire liégeois. Ils fondent ensemble le *Caprice Revue*, édité par les soins d'Auguste Bénard.
Émile Berchmans (1867-1947), illustrateur et décorateur, crée des compositions sobres, aux formes en aplats de couleurs vives, soulignées d'un cerne. *The fine art*...est une de ses plus célèbres compositions; datée de 1895, elle est stylisée, sobre et reflète l'influence de l'Art Nouveau (souples arabesques du fond, très décoratives).
Attiré par le symbolisme et les œuvres de Rops, Auguste Donnay (1862-1921) nous laisse des affiches puissantes où dessin et

lithographie sont en parfaite harmonie. *The fine art...*, affiche expressive centrée sur ces mains noueuses, agrippées, prouve le penchant de l'artiste pour la ligne épaisse, vigoureuse et la simplicité des tons. C'est déjà une affiche percutante et peut-être plus d'avant-garde.

ARMAND RASSENFOSSE (1862-1934) est un affichiste prolixe. Son thème favori est la femme qu'il présente avec raffinement. Il sait composer des œuvres personnelles, douces, un peu insolites parfois.

Outre les trois artistes cités ci-dessus, il faut encore mentionner ÉMILE DUPUIS, originaire d'Orléans, établi chez Bénard dès 1902.

Dans le Hainaut, MARIUS RENARD (1869-1948) associe à ses nombreuses activités celle d'affichiste. Attaché à une grande imprimerie d'art de Frameries, il donne principalement des affiches publicitaires qui utilisent avec intelligence et sensibilité les ressources de la lithographie. Il cristallise des tendances éparses que représentaient, simples exemples, CHARLES CATY et LÉO JO (LÉONTINE JORIS). Non content de plaider, par son œuvre personnelle, en faveur de l'art de l'affiche, il contribuera à son épanouissement par des initiatives pédagogiques.

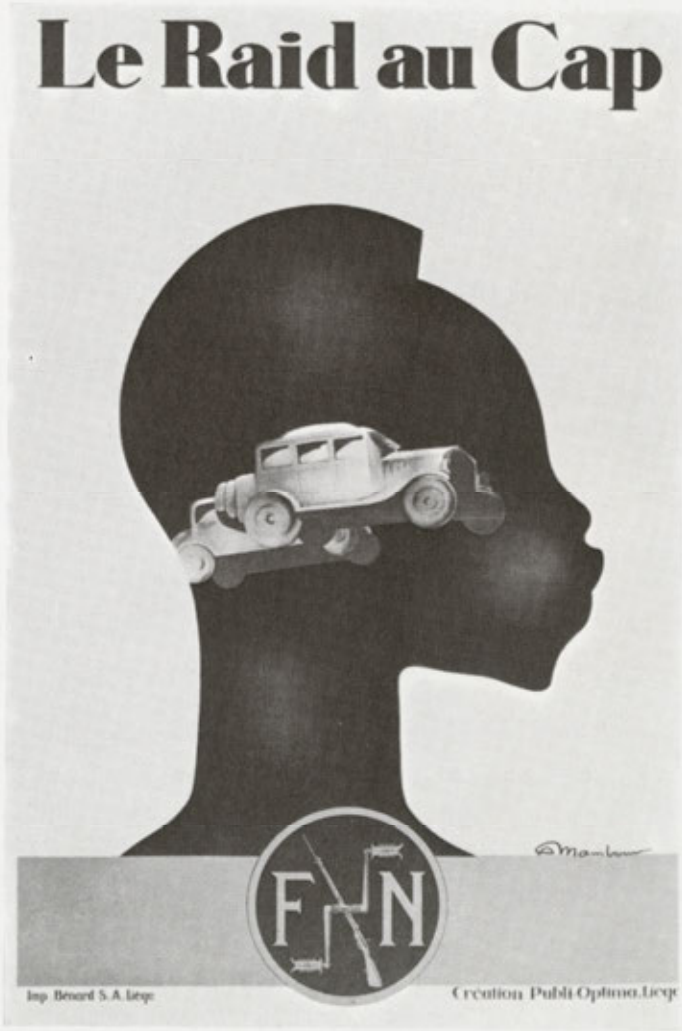
Ailleurs, en Wallonie, les œuvres du Verviétois ÉMILE-BARTHÉLEMY FABRY et de l'Arlonais CAMILLE LAMBERT offrent de beaux exemples d'affiches où la couleur soutient l'effet recherché.

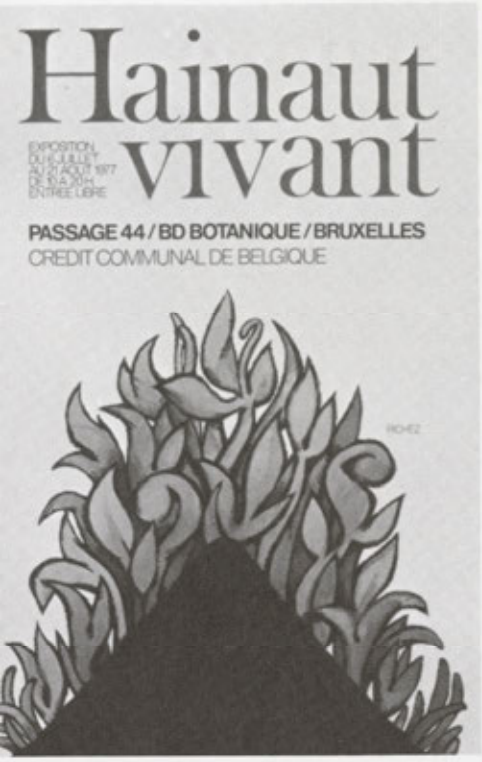
UN NOUVEAU STYLE

Après la première guerre mondiale le style et l'esprit de l'affiche wallonne se modifient (comme partout d'ailleurs) et se différencient totalement de l'époque précédente. Le développement économique, la vitesse, l'essor des techniques, la diffusion de nouveautés telles que l'aviation, le cinéma, l'automobile, l'influence de mouvements artistiques tels que le Bauhaus, le Cubisme, le Dadaïsme, l'Expressionnisme, le Futurisme, marquent profondément le style et l'esprit de l'affiche. Celle-ci désormais, tout en étant belle, doit surtout faire vendre et, pour cela, être lue et comprise rapidement. Des images vives et dynamiques, qui accrochent le regard, vont bientôt apparaître.

Revenons au Hainaut pour signaler l'œuvre importante d'ALBERT CHAVEPEYER qui travailla à Paris pour le compte de l'imprimerie

*Une belle réalisation d'*AUGUSTE MAMBOUR. *Collection Musée de la Vie wallonne, Liège (Photo du Musée).*





FFICHE DE JACQUES RICHEZ. *Bruxelles. ollection particulière.*

LE SIECLE DE
LOUIS XIV
AU PAYS DE LIEGE
1581-1723
Exposition organisée par la Ville de Liège dans le cadre d'Europalia France 75
du 20 septembre au 19 octobre 1975
MUSEE DE L'ART WALLON / PARC DE LA BOVERIE, LIEGE
ouvert tous les jours, sauf le lundi, de 10 à 18 heures - le mercredi soir, de 19 à 21 heures

AFFICHE DE ROGER POTIER, 1975. *Liège, Cabinet des Estampes.*

AFFICHE DE JOSSE GOFFIN. *Bruxelles. Collection particulière.*

Damour. De retour au pays, il s'attache aux affiches de tout genre avec une prédilection pour l'affiche publicitaire.

A Liège, AUGUSTE MAMBOUR (1896-1964), tout en s'adonnant surtout à la peinture — qui fit sa notoriété —, s'intéresse aussi à la publicité. Vers les années 30, il crée plusieurs dépliants pour des magasins liégeois ainsi que des affiches pour des firmes wallonnes et pour des manifestations culturelles. L'affiche qu'il crée pour la F.N., vers 1928, à l'occasion du raid organisé par cette firme au cap de Bonne-Espérance, est l'une des plus remarquables. Le peintre MILO MARTINET (1904) pratique également la publicité à Liège. De 1930 à 1934, il se charge de celle de la F.N. Il aime la simplification des formes, les lettres et sigles géométrisés, et semble influencé par la rigueur du Bauhaus.

L'ÂGE DES GRAPHISTES

Des sociétés importantes (F.N., Doize, Englebert, le Grand Bazar, etc.) font donc appel à des artistes de talent pour assurer leur publicité. Après la deuxième guerre mondiale, la situation de l'affiche wallonne devient un peu ambiguë. Bruxelles attire de plus en plus de jeunes graphistes, des agences publicitaires dirigent le marché; simultanément apparaît le désir d'une meilleure organisation afin de

promouvoir le graphisme publicitaire et de lutter contre l'affiche photographique de grand format, qui est malheureusement trop souvent de qualité médiocre. Des associations se forment (Chambre belge des Graphistes, Club de la Publicité à Liège). Le ministère de la Culture française, les théâtres, les expositions, etc., recourent à des affichistes wallons. JACQUES RICHEZ (1918), très dynamique, imagine beaucoup d'affiches pour le Théâtre de Poche de Bruxelles: ainsi, *Kaddisch*, où le procédé de photo-montage évoque les trouvailles du dadaïste Heartfield. ANDRÉ PASTURE (1928), d'origine française, conçoit très souvent la publicité des Chemins de fer belges, telle cette affiche *Trains autos-couchettes*, dépouillée et raffinée. YVON ADAM (1932), Liégeois, nous laisse des œuvres témoignant d'un art sensible et original; celle qu'il imagina pour annoncer une exposition de Mathieu est fort douce de formes et de tonalités; *Techniques de la gravure* du Liégeois ROGER POTIER (1933) est plus rigoureuse: le seul jeu des lettres rappelle sobrement les procédés de la gravure. Avec JOSSE GOFFIN (1938) nous nous trouvons en présence de l'humour, de la tendresse, de la minutie qui peut parfois évoquer le célèbre Folon: *Julos* [Beaucarne] *chante pour vous*.

Nous ne pouvons terminer ce trop rapide exposé sans citer, parmi d'autres, l'effort de l'Université du Travail à Charleroi, qui a institué un cours de l'art de l'affiche. Celui-ci a été confié à l'un des meilleurs graphistes hennuyers, RAYMOND JACOB, auquel l'on doit de remarquables affiches artistiques et commerciales.

Cela prouve, une fois de plus, que les différentes villes de Wallonie comptent de nombreux affichistes de talent.

Fabienne DUMONT

NOTE ADDITIONNELLE

Les lignes qui précèdent ne peuvent que traiter des grandes lignes de l'évolution de l'affiche en Wallonie. Des études préparatoires permettront une synthèse bien utile. A cet égard, nous signalerons que, au moment où le volume est sous presse, le Musée de la Vie wallonne, à Liège, met sur pied, pour le mois de mars 1979, une exposition consacrée à l'affiche en Wallonie. Celle-ci proposera un choix de 230 œuvres provenant toutes du fonds du Musée. Une telle initiative montre bien l'intérêt croissant pour l'art de l'affiche tant auprès des spécialistes que du grand public.

Il est tout aussi significatif de voir le Ministère de la Culture française annoncer une Exposition des *Affiches de René Magritte* pour le même printemps 1979.

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

Les catalogues d'expositions sont une source privilégiée d'information. A titre d'exemple: *Les Affiches de la Belle Epoque. Au château de Fraiture-en-Condroz*, 1961; *L'Affiche belge 1892-1914*, Bruxelles, Bibliothèque Albert Ier, 1975; *L'Affiche belge contemporaine*, Bruxelles, Théâtre National, 1970; Exposition *Potier*, Liège, Société royale des Beaux-Arts, 1977; *L'Affiche liégeoise jadis et aujourd'hui*, Liège, Chiroux, 1976; *De l'Image au Graphisme. Aspects de l'affiche et du graphisme en Belgique des années vingt à nos jours*, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts, février-avril 1975; *107 Graphistes de l'A.G.I.* (Alliance Graphique Internationale), Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts, septembre 1975.

Ajoutons quelques articles sur certains artistes: JACQUES RICHEZ, *Belgian Poster and Cover Designs*, dans *Graphis*, n° 29, Zürich, 1950; MARIA NETTER, JACQUES RICHEZ, dans *Graphis* n° 55, 1954; MARC F. SEVERIN, *Graphic Art in Belgium*, dans *The Penrose Annual*, t. LIII, London, 1959; OLAF LEU, *Goffin*, dans *Graphis*, n° 152, 1970-1971; CHARLES ROHONYI, *Jacques Richez, Brévène. Graphik Design mit Fotografie aus Belgien*, dans *Novurn Gebrauchsgraphik*, n° 1, München, 1975.

On nous permettra de mentionner notre mémoire, présenté à l'Université de Liège en 1977 sous le titre *Aspects de l'affiche belge des années vingt à nos jours*, 136 pp. dactylographiées, in 4°. Enfin, le C.A.C.E.F. a consacré un de ses dossiers à *L'Affiche en Wallonie*, n° 43-44, décembre 1976-janvier 1977; on y trouve rassemblés un Avant-Propos de PHILIPPE MINGUET, *La Belle Epoque* par ANN CHEVALIER, *de 1920 à nos jours* par FABIENNE DUMONT et *Fonction économique et rôle social de l'affiche* par JACQUES RICHEZ.

La Wallonie, terreau pour bandes dessinées

La bande dessinée demeure un art suffisamment récent, et suffisamment contesté, pour qu'il importe encore de la présenter. Sa technique spécifique 'se caractérise par un découpage du récit visuel en plans exprimant une durée très courte et dont le montage obéit à un rythme obtenu par la manipulation du format de l'image et de l'angle de vision' (Francis LACASSIN, *Pour un 9e Art, la bande dessinée;* Paris,U.G.E. (10/18), 1971; 510 pp; pp. 13-14).

Diverses contingences permirent à la Communauté Française de Belgique d'acquérir une réputation très enviable dans ce domaine éminemment populaire, puisque cette communauté reste, depuis près de quarante ans, un producteur capable d'égaler la France elle-même, tant sur le plan quantitatif que qualitatif.
Tout naturellement, des créateurs proprement wallons ont pris une part importante à ce foisonnement de talents, qui confère aujourd'hui encore à certains de nos artistes un rayonnement qui s'étend aux confins du globe.

SIX SUPPORTS

Tout exposé sur la bande dessinée ne prend de signification qu'à partir des six 'supports' principaux de cet art graphique.

Le premier, de loin le plus significatif, est celui des hebdomadaires spécialement réservés à ce moyen d'expression. Leur foisonnement, chez nous, est surprenant. L'Institut Belge d'Information et de Documentation n'en dénombre pas moins de *vingt et un* effectivement édités en Belgique, et de langue française, depuis 1945. Les trois d'entre eux qui ont joué le rôle le plus important sont chronologiquement: *Spirou* (21 avril 1938), *Bravo* (également créé avant guerre) et *Tintin* (26 septembre 1946). Mais bon nombre d'autres méritent mention: *Bimbo, Héroïc-Albums, Wrill, Story*.

D'autre part, des périodiques à caractère général ont également publié des bandes dessinées. Tel est notamment le cas du *Soir Illustré*, du *Patriote Illustré* et de *Femmes d'Aujourd'hui*. Pour la bande dessinée, le plus actif de ces supports reste cependant le *Moustique*.

C'est au même type de support que se rattachent les hebdomadaires édités avant-guerre à l'intention de la jeunesse et comportant, à ce titre, une ou plusieurs séries de bandes dessinées. On peut citer *Le Boy-Scout belge, Le Croisé, Petits Belges*. Presque tous se rattachent de façon précise à divers mouvements d'obédience ouvertement catholique.

Troisième support: les quotidiens qui ont accueilli ou accueillent encore des bandes dessinées d'origine locale: *Le Soir, La Libre Belgique, La Wallonie, La Cité, La Dernière Heure*.

Un quatrième support est constitué par les 'suppléments jeunesse' publiés chaque semaine par certains quotidiens: *La Libre Junior*, le *Soir Jeunesse* ou *Récréation (Dernière Heure)*. Le plus prestigieux de ces supports demeure *Le*

HERGÉ, Le Trésor de Rackam le Rouge. *Tintin et le capitaine Haddock se rendent au château de Moulinsart (Photo Francis Niffle, Liège).*

JACQUES LOB et JIJÉ, Les Vengeurs du Sonore *(Photo Francis Niffle, Liège)*.

Petit Vingtième qui, de 1929 à 1940, publia la production d'HERGÉ (pseudonyme de GEORGES REMI) et auquel remonte, par conséquent, directement ou indirectement, l'histoire de la bande dessinée belge d'expression française.

On doit encore citer parmi les supports les albums, lesquels reprennent le plus souvent des séries pré-publiées en périodiques. Deux maisons wallonnes d'édition dominent ici un marché aux résonances mondiales: Dupuis à Marcinelle (propriétaire de *Spirou*) et Casterman à Tournai (éditeur de *Tintin*).

Enfin, le sixième et dernier support est constitué par une forme beaucoup plus récente d'édition: les 'fanzines', consacrés à la bande dessinée. Deux d'entre eux dominent jusqu'à présent la Belgique de langue française: *Ran Tan Plan* et *Curiosity-Magazine*. On y trouve des analyses de l'œuvre de certains auteurs, des rééditions, mais aussi des séries nouvelles.

L'AVANT-GUERRE

C'est une fusée porteuse de forte dimension qui provoquera le développement commercial de la bande dessinée belge d'expression française: il s'agit de *Tintin*, sans aucun doute possible le héros le plus important que l'on doive à l'un de nos créateurs, GEORGES REMI dit HERGÉ.

C'est en 1929 que '*Tintin*, reporter au Petit Vingtième', commence une série d'aventures

ROB-VEL, Spirou, *1938 (Photo Francis Niffle, Liège)*.

qui l'entraîneront plusieurs fois au bout de la terre et qui ne sont pas terminées encore, plus de cinquante ans plus tard. Dès 1931, c'est déjà presque un triomphe et, quand Tintin rentre du '*Pays des Soviets*', c'est une foule nombreuse et exubérante qui vient l'attendre à la gare!
Le succès est tel que les imitations abonderont. L'une des plus réussies sera le *Jojo* de JOSEPH GILLAIN, dit *Jijé,* lancé par le *Croisé* (Namur).
Le même Gillain crée également un couple attachant: Blondin et Cirage, qui deviendront vite l'attraction principale de *Petits Belges.*

En 1938, des éditeurs établis à Marcinelle donnent un vieux nom wallon à un hebdomadaire qui fera le tour du monde des amateurs: *Spirou* (*l'écureuil,* surnom donné à un enfant vif, éveillé). À la même époque, un autre hebdomadaire apparaît également: *Bravo.* Tous deux publiaient en ordre principal des séries américaines. En effet, 'ces dessinateurs s'imposaient, non seulement parce que leurs œuvres, déjà amorties sur le marché intérieur, revenaient aux journaux sept fois moins cher que les bandes dessinées européennes, mais surtout parce qu'elles étaient, techniquement, d'une qualité très supérieure' (ROGER CLAUSSE, *À Propos de la Bande Dessinée,* préface à l'*Introduction à la Bande Dessinée Belge*; Bibliothèque royale, Bruxelles, 1968; 80 pp; p. VII).

LA GUERRE

Progressivement, l'occupant nazi va interdire la publication de ces séries: d'abord pour raisons 'morales' ou idéologiques, ensuite à cause de leur 'nationalité' dès l'entrée en guerre des Etats-Unis (décembre 1941). Les éditeurs, poussés par la nécessité, font alors appel à des dessinateurs du cru. Ainsi Edgar P. Jacobs et Jacques Laudy remplacent progressivement Gordon l'Intrépide et Félix le Chat dans *Bravo.* Ainsi, surtout, le phénomène Jijé s'impose à *Spirou* où il publiera coup sur coup, en plus de ses séries originales (Trinet et Trinette, Blondin et Cirage), les aventures de Jean Valhardi, détective, puis une série de biographies (notamment *Don Bosco* et *Christophe Colomb*).
C'est de ce noyau double que sortiront successivement, sinon trois générations, du moins trois vagues de créateurs.
La guerre conduit ainsi à l'éclosion, puis à la maturation, d'un grand nombre de talents wallons que nous distinguerons ici par l'emploi de petites capitales dans l'énoncé de leurs noms.

L'APRÈS-GUERRE

La Libération, loin de renverser la situation, apporte un nouvel adjuvant. En effet, les *Messageries de Presse* françaises, à court de papier, assurèrent la diffusion et le développement de nombreux journaux belges en France, allant jusqu'à tripler ou quadrupler ainsi leur tirage (ANDRÉ LEBORGNE, *Spirou* in *Histoire de la Bande Dessinée d'Expression Française*; numéro spécial de la revue *Phénix,* 2e trimestre 1972; 136 pp; p. 81). Selon la même source, le tirage de *Spirou* devait, sous cette poussée, atteindre 400.000 exemplaires à la fin des années cinquante.
Une première manifestation de cette poussée avait été l'apparition d'une école liégeoise, dirigée par ALBERT FROMENTEAU qui créa Wrill le Renard et l'hebdomadaire portant ce nom.
Fromenteau tente même, audacieusement, le passage de la bande dessinée au dessin animé, mais diverses circonstances, dont un incendie, empêchèrent la réussite de cette expérience. *Wrill* mis à part, on peut dire que trois périodiques dominent les premières années de l'après-guerre: *Spirou, Héroïc-Albums* et *Tintin.*
Du côté de *Spirou,* auprès du géant que reste Jijé, et des compléments utiles que lui apporte Eddy Paape, c'est en premier lieu une équipe

liégeoise qui va s'affirmer. Equipe au sens plein du terme puisque se manifeste avec force l'une des richesses particulières de la bande dessinée wallonne: le scénariste. Deux noms s'accouplent et, pour la première fois, s'imposent: celui du responsable de l'histoire, JEAN-MICHEL CHARLIER, et celui qui dirige crayon, plume ou pinceau, VICTOR HUBINON.

Auteur prolixe et multiforme, CHARLIER va trouver dans la guerre du Pacifique une mine inépuisable d'histoires qu'il chargera son compère d'illustrer. Son compère, autre Wallon à l'œil vif: VICTOR HUBINON, prince du dessin réaliste, père intarissable d'avions finement profilés et de caravelles gréées avec précision. A leur actif, près de quarante aventures de leur héros principal, Buck Danny, soldat de première classe à Pearl Harbor, aujourd'hui haut gradé de l'U.S. Air Force. Hubinon publiera encore en collaboration tantôt avec Charlier, tantôt avec d'autres scénaristes, plusieurs biographies de premier ordre, parmi lesquelles *Surcouf*, *Mermoz* et *Stanley*. Plus tard, la même équipe donnera vie à une autre série, celle des aventures du pirate Barbe-Rouge, publiées en France.

Mais d'autres noms se bousculent à *Spirou*. Voici SIRIUS, créateur de l'*Epervier Bleu* et qui signera une biographie de *Godefroid de Bouillon* avant de se lancer dans une grande aventure: l'histoire du monde. À la même époque apparaît un nom appelé aussi à connaître un grand retentissement: celui de MORRIS, qui donna vie au cow-boy de charme et de fantaisie qu'est *Lucky Luke* avant de faire confiance à un autre jeune scénariste appelé à devenir également un 'géant' de la bande dessinée: GOSCINNY.

De plus, un troisième talent original s'impose avec une force et une habileté de dessin qui feront de lui le chef de file de toute une école: ANDRÉ FRANQUIN.

Quel foisonnement! Et pourtant, une autre école se met fermement au travail à la même époque. Cette école se révèle également féconde: celle d'*Héroïc-Albums*. Sortis de l'expérience de *Bimbo*, FRED FUNCKEN, MARCEL MONIQUET et MAURICE TILLIEUX rejoignent le jeune CHENEVAL et vont assimiler l'acquis des années de

PAUL CUVELIER, Corentin et le prince des sables *(Photo Francis Niffle, Liège)*.

guerre et celui du retour des productions étrangères. L'un de ces auteurs signera à l'enseigne d'*Héroïc-Albums* sa création la plus complète et la plus durable: Tillieux avec *Félix*.
Enfin, l'immédiat après-guerre voit surtout l'affirmation de l'hebdomadaire *Tintin* (créé en septembre 1946). Jacobs et Laudy y sont rejoints par PAUL CUVELIER, qui prête une vie musclée à *Corentin Feldoé*. Mais la vedette du journal reste sans conteste le reporter Tintin, étoile alors en plein essor.

Le personnage de Tintin procède en premier lieu d'une réalité bruxelloise clairement identifiée par le décor et les détails de la vie quotidienne tels que trams, rues et agents de police. Deux autres héros d'Hergé, *Quick et Flupke*, s'intitulent du reste 'gamins de Bruxelles'.
Cependant, les lignes souples de la campagne du Brabant Wallon s'imposent progressivement dans l'œuvre d'Hergé, et le refuge-château du Capitaine Haddock portera le nom, fleurant bon le terroir, de 'Moulinsart'. Au reste, 'Moulinsart' a été créé par Hergé d'après un lieu-dit bien réel, Sart-Moulin, situé dans la commune de Braine-l'Alleud, près de Waterloo.

LE RESSAC DES ANNÉES CINQUANTE: DE MOULINSART À CHAMPIGNAC.

À l'heure de la guerre de Corée, un Wallon souriant va assurer la vitalité de *Spirou*: son rédacteur en chef YVAN DELPORTE, qui assumera, lui aussi, la tâche multiforme de scénariste. C'est lui qui fournit à PEYO la remarquable idée des 'Schtroumpfs', peuple de lutins descendants directs des 'nutons' ardennais.
Mais Delporte exerce sur le journal, jusqu'en 1969, une action plus profonde grâce à ses activités de rassembleur: c'est toute une école qui s'épanouit à Marcinelle. Elève lui aussi de Jijé, WILL affine progressivement un dessin qui penche vers le féerique. MITACQ anime inlassablement les avatars de jeunes scouts. ARTHUR PIROTON campe ses personnages autour des clochers à bulbe si caractéristiques de certains paysages wallons. Le tout pendant que les scènes des auteurs reconnus se poursuivent sans désemparer, et que le talent d'ANDRÉ FRANQUIN en fait un maître à l'échelle européenne.
Avec lui, le paysage enserre étroitement Spirou et son compagnon Fantasio, qui vivront de réjouissantes aventures dans le séduisant village de 'Champignac'. Mais, en 1957, s'échappe du pinceau de Franquin un nouveau personnage, le premier des anti-héros qui feront la joie des sociologues des années soixante: Gaston le Gaffeur, dit Gaston Lagaffe.

Enfin, comme pour mémoire, on note le passage d'un météore: une signature encore mal assurée, celle de MICHEL DENYS. Celui-ci donne alors le plus clair de sa production aux *Héroïc-Albums*, qui connaissent également une seconde vague avec ALBERT WEINBERG, FRANÇOIS CRAENHALS et le jeune Français Tibet.
En 1956, pourtant, la publication disparaît; et la plupart de l'équipe passe avec armes et bagages chez *Tintin*, où elle donnera la plénitude de ses talents.

Ici, Hergé, Jacobs, Cuvelier, Laudy maintiennent la qualité de leur production. Ils sont rejoints en 1948 par JACQUES MARTIN, Français d'origine, établi d'abord à Verviers puis à

PEYO ET DELPORTE, Les Schtroumpfs *(Photo Francis Niffle, Liège)*.

FRANQUIN, Gaston Lagaffe nous gâte *(Photo Francis Niffle, Liège).*

Par une suite de manœuvres fort habiles, César est parvenu à encercler l'armée de Vercingétorix dans la ville d'Alésia. La situation des assiégés empire de jour en jour, mais ils gardent l'espoir que d'autres chefs gaulois vont lever une armée pour les secourir. Dans un village proche, tandis que la population vaque à ses occupations, une violente discussion s'est engagée entre le chef Alderic et ses compagnons afin de savoir si les hommes de leur clan doivent se joindre à l'armée de secours.

JACQUES MARTIN, Le Sphynx d'Or *(Photo Francis Niffle, Liège).*

Bruxelles, et dont le personnage d'*Alix l'Intrépide* deviendra un modèle de réussite plastique et de fidélité historique.

Mais déjà de jeunes auteurs bourgeonnent aux Editions du Lombard. En 1952, WEINBERG — homme de la vallée du Geer — a donné naissance à un aviateur au long cours: *Dan Cooper*. Mais surtout un Verviétois de charme, RAYMOND MACHEROT, crée un monde animal capable de rivaliser avec celui de Walt Disney. Lorsque la bande dessinée entre au Louvre en 1967 (grâce à une remarquable exposition), Macherot y est présenté comme 'le poète de la campagne, des rues et des

faubourgs paisibles des petites villes. Les paysages sont au ras du sol, les mares ont des archipels, et, aux yeux des animaux minuscules, la ville se dresse comme une chaîne de montagnes à l'horizon des terrains vagues'. (Pierre Couperie, Prodo Destepanis, Édouard François, Maurice Horn, Claude Moliteri, Gérard Gassiot-Talabot, *Bande Dessinée et Figuration Narrative*; Paris, Musée des Arts Décoratifs, 1967; 156 pp; p. 123).

LES LÉGIONNAIRES DE L'ÂGE D'OR

De 1960 à 1973, la bande dessinée d'expression française traverse un âge d'or: multiplication des supports, éclosion de nouveaux talents, confirmation de métiers solides, intérêt de plus en plus soutenu pour la 'BD' en tant qu'activité créatrice.
Deux groupes dominent cette période: celui de *Tintin* et celui d'un nouvel hebdomadaire français, *Pilote*. L'un et l'autre — ce n'est pas un hasard — sont dominés par un scénariste-rassembleur.

Aux Éditions du Lombard, Michel Denys impose progressivement le pseudonyme de Greg. Après plusieurs créations originales, ce Herstalien rend vie en 1963 aux *Zig et Puce* créés par Alain Saint-Ogan. Il fournit des scénarios à Paul Cuvelier (*Line*), William Vance, Eddy Paape (*Luc Orient*). Mais surtout, en 1967, Greg devient rédacteur en chef de *Tintin*. Il a un but: faire de l'hebdomadaire le rendez-vous de la BD mondiale. Il y parviendra, puisqu'apparaissent successivement les signatures américaines de Gordon Bess et Will Eisner, la féerie espagnole de Gimenez et Mora, la fraîcheur française de Godard, la finesse des paysages montagnards du Suisse Derib, le génie italo-hispanique d'Hugo Pratt, la force allemande de Fahrer. Mittei, alors un des meilleurs coloristes, et Raymond Maréchal empruntent les sentiers de Macherot qui vient de passer à *Spirou*.

MACHEROT, Le retour de Chlorophylle *(Photo Francis Niffle, Liège)*.

François Craenhals impose la silhouette dynamique du *Chevalier Ardent*, digne successeur de Prince Vaillant et d'Yves Le Loup, et qui sillonne comme eux l'Europe médiévale, des brumes de l'Islande aux chaleurs méditerranéennes, mais qui revient périodiquement sur ses terres ardennaises.
Greg lui-même crée deux séries distinctes, un western et un récit d'aventures. Ses héros portent les fardeaux de l'homme moderne mais s'imposent comme lui, qu'il s'agisse du voyageur errant *Bernard Prince* ou du pistolero *Red Dust* et de sa compagne *Comanche*. Tous deux sont animés par le dessinateur Hermann, qui avait déjà produit un remarquable *Jugurtha*, et est devenu une des étoiles du sommaire de *Tintin*. Lequel, pour bonne mesure, accueille également un autre scénariste prolifique: André-Paul Duchateau, dont

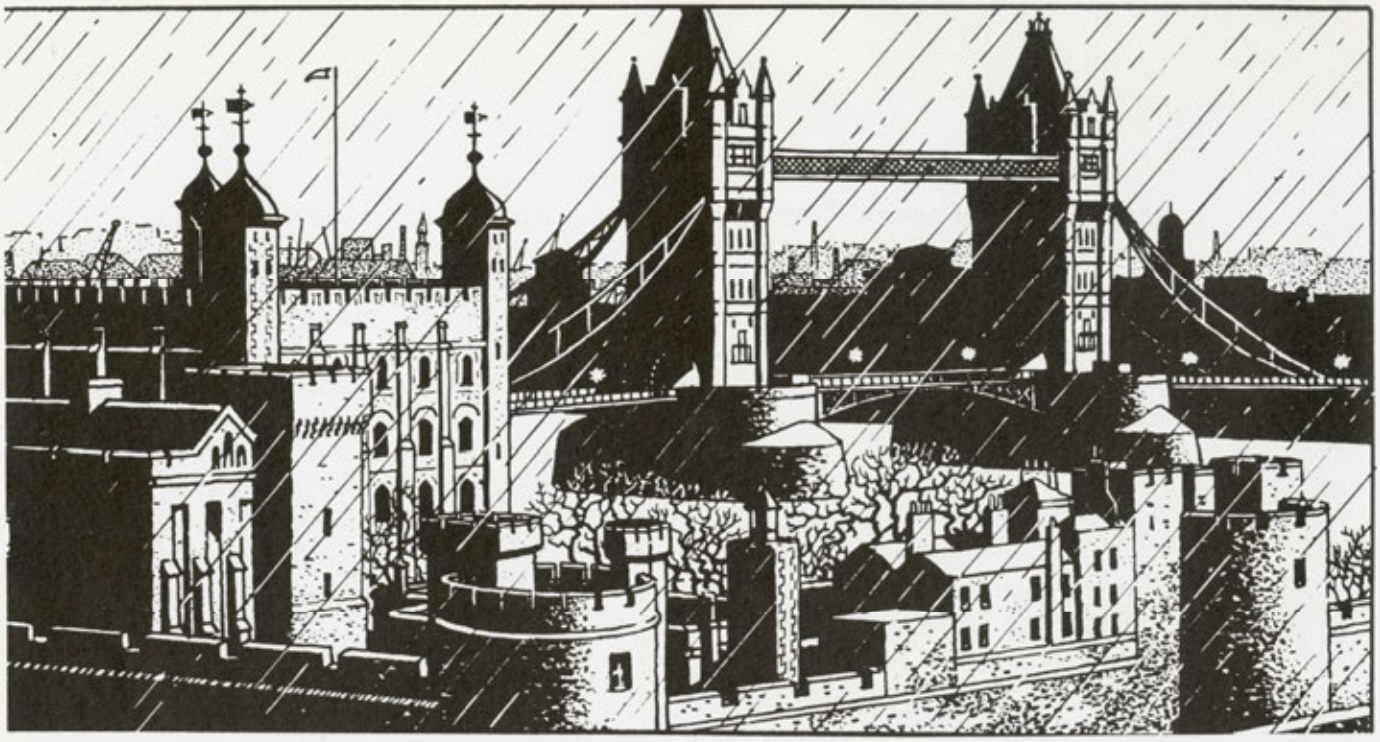
la meilleure création paraît être le journaliste *Ric Hochet*, dessinée par Tibet.
Tant de créations laissent peu de temps aux loisirs... d'autant moins que Greg a poussé la coquetterie jusqu'à faire publier sa meilleure production dans un autre support que celui qu'il dirige. *Achille Talon* constitue en effet l'un des plus beaux ornements de *Pilote*.

La trop brève existence de *Pilote* va tout à la fois apporter un couronnement et mettre un terme à l'âge d'or: créé en 1959, il disparaît en 1973. Entre ces deux dates, plus qu'aucun autre support, il a été le centre de la bande dessinée d'expression française. Comme son éditeur, son directeur est bien français puisqu'il s'agit du scénariste René Goscinny, père d'*Astérix*. Mais la présence wallonne au sein de la nouvelle équipe est imposante.
Cette présence s'articule autour de la silhouette rieuse de JEAN-MICHEL CHARLIER, qui sème à tous les vents: ceux de l'aéronautique avec *Michel Tanguy*, dessiné d'abord par le Français Uderzo puis par Jijé, ceux de la marine à voile avec *Barbe-Rouge*, auquel VICTOR HUBINON apportera tous ses soins, et même ceux de l'aventure pour jeunes avec *Le Gall*, de MITACQ. En outre, Charlier assume la paternité d'un western qui sera longtemps le meilleur de langue française: le *Lieutenant Blueberry*, animé par le Français Giraud dit Gir, le plus brillant des élèves de Jijé.
Après 1968, lorsque *Pilote* cédera à la tentation du snobisme, ces séries disparaîtront l'une après l'autre — ainsi d'ailleurs que bien d'autres productions de premier ordre. L'hebdomadaire ne leur survivra guère, il se condense en un petit mensuel à partir de 1973.

F. WALTHÉRY, La mémoire de métal. *On reconnaît sans peine l'entrée de la rue Pont-d'Avroy à Liège (Photo Francis Niffle, Liège).*

Pendant ce temps, *Spirou* continuait sa route, plus traditionnelle. Mais là aussi une relève se manifestait. Après ROBA, devenu valeur sûre, WILLY LAMBIL s'affirmait. RAYMOND MACHEROT dessinait une nouvelle héroïne: la souris *Sybilline*.
Ici encore, un scénariste joue un rôle fécond: il s'agit de MAURICE TILLIEUX, qui crée pour *Spirou* un successeur de Félix, *Gil Jourdan*. Il renoncera progressivement au dessin au profit des scénarios, qu'il distribue généreusement autour de lui avant d'être victime en 1978 d'un de ces accidents de voiture qu'il avait si souvent et si spectaculairement représentés.

Mais trois nouveaux noms, de nouveau, vont prendre une place importante: PIERRE SERON, élève de Franquin, créateur des *Petits Hommes*, et deux dessinateurs qui ont d'emblée suscité un intérêt à l'échelle européenne. Ils ont en outre un point commun: l'un et l'autre animent des héroïnes à part entière.
Le premier, ROGER LELOUP, après plusieurs années de collaboration chez Jacques Martin, a imposé sa propre minutie et son sens de la couleur. Sa *Yoko Tsuno* rivalise en outre avec Jacobs sur le plan des connaissances scientifi-



E.P. JACOBS, La marque jaune. *Profil célèbre de la Tour de Londres (Photo Francis Niffle, Liège).*

ques et technologiques. Le second, le Cherattois FRANÇOIS WALTHÉRY, s'est abreuvé chez Peyo aux sources mêmes de la féerie quotidienne. Il en a ramené un petit garçon herculéen, *Benoît Brisefer*, et une hôtesse de l'air à la mini-jupe ultra-courte, *Natacha*. L'avenir dira si son métier restera l'égal de son talent. Mais les deux dernières années lui ont été propices puisqu'en poursuivant la série des Natacha, il a laissé échapper de son crayon le monde très liégeois du 'Vieux Bleu'.

ET DÉJÀ, SOUS LA CENDRE ENCORE CHAUDE...

Si la roue tourne, la vie continue. Et, avec elle, la production. Car la bande dessinée est aussi une industrie. En Wallonie, deux très grandes maisons se sont imposées au fil des ans: Dupuis à Marcinelle, Casterman à Tournai.
Mais déjà de nouveaux créateurs apparaissent. Plusieurs d'entre eux, plus que d'autres, portent les espoirs d'une nouvelle bande dessinée wallonne. DANY, d'abord chef d'orchestre de la fanfare poétique avec *Olivier Rameau*, semble chercher une voie nouvelle dans le dessin réaliste. GOS, élève de Peyo, est, dès à présent, un auteur de plusieurs albums de très belle tenue. COMES, venu des profondeurs de l'Est Verviétois, a donné des couleurs prenantes au crépuscule de *Pilote* en y publiant le *Dieu Vivant*, la meilleure 'première' de science-fiction depuis le '*Rayon U*' de Jacobs. Et un dessin combinant l'étrange au réalisme lui a permis d'ouvrir une voie prometteuse avec *L'Ombre du Corbeau*.
WASTERLAIN, dont la poésie s'est imprégnée d'humanité profonde avec le *Docteur Poche*, s'affirme.

Ils seront ce qu'ils seront. En attendant, semaine après semaine, François Craenhals, Herman, Walthéry, Leloup et beaucoup d'autres rassasient encore les amateurs. Nous enregistrons en même temps le retour de l'infatigable Jijé avec *Jerry Spring*, celui d'Edgar-P. Jacobs avec *Les Trois Formules du Professeur Sato*, celui de Sirius avec l'étonnante silhouette du marin *Pemberton*. Et *Tintin* a troqué ses célèbres pantalons golf contre une paire de 'blue jeans' pour courir sa vingt-troisième aventure: *Tintin et les Picaros*. En même temps, une réédition des

archives d'Hergé rendait à nouveau accessible au public l'introuvable *Tintin au Pays des Soviets*. Et, même si les gaffes de Gaston se font plus rares, Franquin et Delporte ont illuminé les pages de *Spirou* avec l'expérience, étonnante et réussie, du *Trombone Illustré*, expérience prématurément interrompue, malheureusement.

D'autres explorent des terrains nouveaux. L'austère *Bulletin de la Fondation Renard* a ouvert ses pages à une série politiquement engagée mais plastiquement réussie. Et les élèves de l'Institut Saint-Luc (Bruxelles) ont tenté, avec *Le Neuvième Rêve*, un essai de renouveau.
Enfin, les Éditions Casterman viennent de lancer un périodique spécialisé au nom prometteur: '*A suivre*'.

Ainsi, technique, métier, expérience, goût et sensibilité éveillée de producteurs wallons s'unissent pour apporter une contribution de tout premier plan à une forme de culture devenue largement internationale par son contenu comme par son rayonnement.

Et ceci nous invite à une dernière méditation. Quelle que soit la valeur propre de la bande dessinée en tant qu'expression artistique, ce n'est pas un hasard si une créativité wallonne s'est épanouie ainsi de façon exceptionnelle dans un domaine où les qualités essentielles demeurent la personnalité, l'imagination, une certaine causticité, le sens de l'équilibre, et le goût du travail bien fait. Car ce sont là les qualités majeures du peuple wallon.

Jean-Maurice DEHOUSSE

Lès biesse abalowe, à pougnèie,
Divin dès cahott' sont chonkèie.

Lès nèveu pwoirtet lès sèclet
D'zo l' lé dè vi, pui rèbizet.

NOTE ADDITIONNELLE

Au terme de cette enquête, mentionnons comme curiosité un ancêtre de la bande dessinée *en wallon*: *Li Vicareye di Simon et Lina mettowe è ligwèt* par le Père J.W. LEVAUX, Namur, 1896. C'est une adaptation des aventures des deux garnements de l'Allemand WILHELM BUSCH, disciple de TÖPFER, qui narra en 1865 l'histoire de *Max und Moritz*.
On relève aussi l'utilisation occassionnelle du wallon comme langage de...certaines peuplades extraordinaires: à trente ans de distance, approximativement, c'est un procédé auquel recourront par exemple Gillain pour *Spirou* et Walthéry pour *Natacha*.

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

La critique de la bande dessinée est d'ores et déjà foisonnante. Il n'est pas question de l'aborder à cette place. Un ouvrage de base pour la connaissance des origines de la B.D., reste le livre de GÉRARD BLANCHARD, *Histoire de la bande dessinée*, Verviers, Marabout, 1974. Cf. un intéressant manuel d'initiation générale: JEAN-BRUNO RENARD, *La Bande dessinée*, Seghers, Paris, 1978.
L'angle de vue traité dans cette Encyclopédie de *La Wallonie* n'avait pas encore été abordé.

GEORGES GRARD. *LE PRINTEMPS. Bronze. (Photo Wilkin, Liège).*

III - LA SCULPTURE

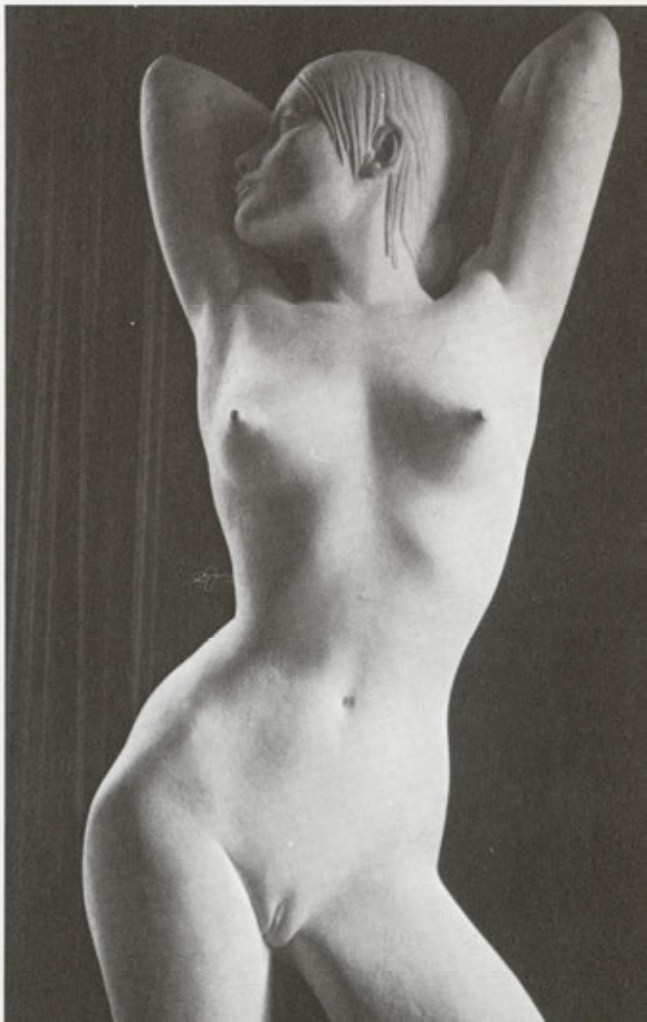
Constantin Meunier, Victor Rousseau. C'est sur ces deux grandes figures que Jules Bosmant avait conclu sa captivante esquisse de la sculpture en Wallonie au XIX[e] siècle. De ces deux artistes, le second a continué à créer assez loin dans la première moitié du siècle suivant. En 1905, au moment de la mort de Constantin Meunier, le pont de Fragnée, jeté sur la Meuse à l'occasion de l'Exposition universelle, s'orne des nus féminins de Victor Rousseau, plus wagnériens que franckistes, qui rythment, de leurs silhouettes puissantes, vertes comme des algues, le tablier de cet ouvrage d'art inspiré du Pont Alexandre III à Paris.

VITALITE DU HAINAUT

En Hainaut, cependant, Constantin Meunier trouve des continuateurs en Georges Wasterlain (Chapelle-lez-Herlaimont 1889-† Alost) et Gustave Jacobs (Mons 1891). Edmond Dubie (Mesvin 1907-Nimy 1976) est le styliste raffiné du visage féminin, dans des bustes au contour serré. Le buste a tenté également Robert Delnest qui, d'autre part, a collaboré à l'exécution de deux-bas reliefs du Palais provincial du Hainaut à Mons. André Hupet (Grand-Reng 1922) a décoré d'une sculpture monumentale le Palais des Expositions à Charleroi.

Quant à René Harvent (Mons 1925), il a abordé avec succès tous les genres — le nu, la médaille, le monument, le buste. Plusieurs bâtiments officiels à Saint-Ghislain, Charleroi, Mons, Marcinelle, Forest, sont ornés de ses grandes compositions, taillées souvent dans la pierre bleue. À travers une œuvre multiforme

RENÉ HARVENT. *DANIÈLE (détail).*



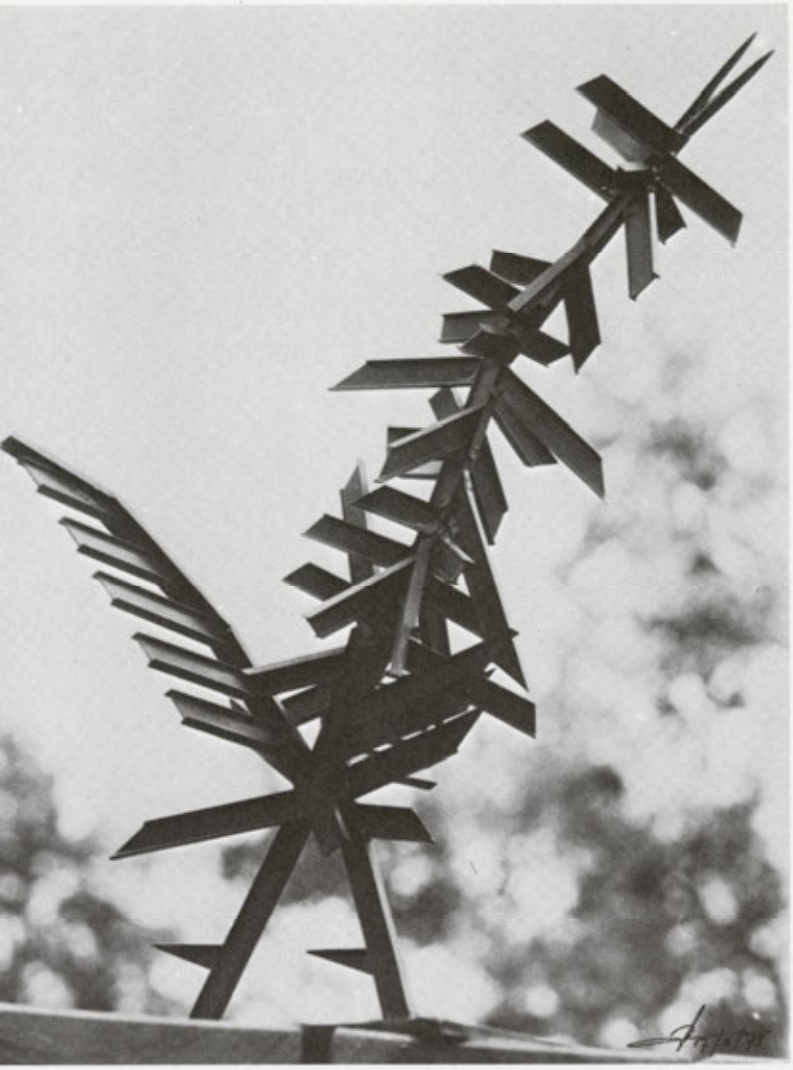
par la variété des thèmes traités, René Harvent reste fidèle à l'évocation du nu féminin, auquel il confère une charge affective et une signification symbolique. Effet décoratif, stylisation et sensibilité caractérisent son art de médailleur.

Le plus grand des Hennuyers parmi les aînés reste incontestablement GEORGES GRARD (Tournai 1901), sculpteur de la femme dont il exalte la plénitude des formes avec un sens du synthétique et du monumental qui engendre l'arabesque et amplifie la vibration. De son propre aveu, l'artiste 'place l'être humain pardessus tout'. Au cours d'une création continue, à la manière d'un arbre qui se déploie dans le ciel au fil des années, Georges Grard a approfondi les relations secrètes qui existent entre l'homme et la nature. Ses sculptures se placent devant la vie comme des interrogations silencieuses. Ainsi qu'il l'a déclaré: 'Maintenant j'ose penser à un arbre devant une sculpture debout, à une montagne devant une forme ramassée, à l'eau devant une figure couchée... J'aime ce qui est et qui nous entoure'. Georges Grard n'a pas fini de jeter sur le monde un regard neuf et émerveillé. Il est sans nul doute une des figures les plus représentatives de l'art en Wallonie.

OFFRANDE WALLONNE

Dans la sculpture de Wallonie, le Namurois ALEX DAOUST (Bioul 1886-Champion 1947) occupe une place à part. Le mérite particulier d'Alex Daoust aura été de ressusciter l'art de la dinanderie grâce à un enseignement de plus de vingt-cinq ans dans la riante cité des 'Copères'. Et si l'on doit s'attarder sur l'œuvre d'un sculpteur qui reste, malgré tout, de second plan, c'est qu'il a rendu peu avant sa mort un émouvant hommage à son pays natal

OLIVIER STREBELLE. *LE CHEVAL BAYARD ET LES QUATRE FILS AYMON. Bord de Meuse à Namur (Photo Francis Niffle, Liège).*



LOUIS-PIERRE WAGELMANS. *COQ WALLON* *(Photo P. Damblon, Louveigné).*

en concevant un *Noël en Wallonie* (1946), resté inachevé, dans lequel il voulait enclore toute 'L'Âme wallonne'. Seul le volet liégeois a été réalisé: on y reconnaît, dans la tradition d'un Léopold Harzé épuré, les monuments principaux de la Cité Ardente, les marionnettes du répertoire local, saint Hubert, César Franck, Ysaÿe, Grétry, un armurier, un houilleur, Henri Simon, Auguste Donnay, Zénobe Gramme, Nicolas Defrecheux — bref, les principales 'gloires du Pays de Liège'. À son propos, Jean Servais sculpteur lui aussi s'est écrié: 'c'est le cœur fraternel de l'artiste qui a conduit l'ébauchoir et les doigts qui, pieusement, ont créé ces types de Wallons qu'il aimait du plus total amour!'

Alex Daoust n'a d'ailleurs pas été le seul sculpteur à magnifier la Wallonie et ses figures populaires. JOSEPH RULOT (Liège 1853-1919) nous a laissé l'ébauche d'un monument dédié à la *Poésie wallonne*, et JOSEPH ZOMERS (Liège 1895-1928), dressa le *Monument Tchantchès* qui a, pour les habitants d'Outremeuse, la même valeur de symbole que le Perron pour l'ensemble des Liégeois. À Binche, un *Gille* monumental est dû au talent de ROBERT DELNEST. A Namur, le cheval Bayard multicolore d'OLIVIER STREBELLE (Bruxelles 1927) bondit avec fougue vers la Meuse tandis que le *Coq wallon* de LOUIS-PIERRE WAGELMANS (Tilff 1930) entend synthétiser 'avec vigueur et fierté l'esprit et le caractère wallons'.

LA SCULPTURE MONUMENTALE

De fait, il existe, à Liège, depuis le début du siècle, une véritable tradition de la sculpture monumentale.

Parmi ses représentants les plus notables, figure OSCAR BERCHMANS (Liège 1869-1950) dont l'académisme s'inscrit harmonieusement dans le fronton de la façade de l'Opéra de Liège. GEORGES PETIT, né en 1879 à Lille, de parents liégeois et mort à Liège en 1958, a été tout à la fois peintre, médailleur et sculpteur. Ces deux dernières techniques lui ont permis d'affirmer un talent classique, vigoureux et sobre.

C'est dans ce style qu'il a conçu le monument commémoratif de *La Défense du Fort de Loncin* (1922-1923) et le *Mémorial de l'Athénée de Liège* (1921). Sur ce thème, JULES BERCHMANS (Les Waleffes 1883 - Bruxelles 1951) a réalisé un véritable chef-d'œuvre: le *Monument aux morts de l'Université de Liège*. Ancien membre de l'École française d'Athènes, ce Wallon d'Uccle a exercé un enseignement particulièrement fécond à l'Université libre de Bruxelles. Mais l'érudition n'a jamais étouffé, chez cet artiste sensible, un humanisme qui ne cesse d'inspirer ses œuvres, à la fois graves et méditatives.

GEORGES PETIT. *BAS-RELIEF DU MONUMENT DU FORT DE LONCIN. Liège, Musée de la Vie Wallonne (Photo du Musée de la Vie Wallonne).*

Celui qui se promène dans les rues de Liège rencontre inévitablement l'une ou l'autre composition de LOUIS DUPONT (Waremme 1896-Liège 1967). Que ce soit sur le bâtiment de la Faculté de philosophie et lettres (1958) ou dans les figures du Monument national de la Résistance, l'artiste fait preuve d'un remarquable sens décoratif. Ses plus belles réussites sont, sans conteste, les bas-reliefs de la *Nativité* et du *Cheval Bayard*, dont les thèmes lui ont été suggérés par Rita Lejeune et qui décorent le pont des Arches. Pour orner cet ouvrage d'art, l'architecte Georges Dedoyard a fait appel à plusieurs sculpteurs, notamment à ADELIN SALLE (Liège 1884-1952) et à ROBERT MASSART (Liège 1892-1955). À ce dernier, installé à Paris à partir de 1927, l'on doit une statue colossale à l'entrée du Canal Albert, un des bas-reliefs du bâtiment des P.T.T., du Lycée Léonie de Waha, de l'immeuble de l'Assistance publique et, à Waremme, ceux de la Maison du Peuple. Jules Bosmant a bien caractérisé le style de l'artiste: 'Cet art très pur n'est jamais brisé et violent... Il fait remonter la sculpture à ses fins premières, à sa destination logique — l'ornement d'un jardin, le peuplement de l'espace, le complément de l'architecture'.

THÈMES DIVERS

Parmi les aînés, on peut dire qu'ADOLPHE WANSART le Verviétois s'est surtout fait connaître par ses portraits en buste, aux volumes larges, à la facture énergique, de personnalités du monde de la littérature et de l'érudition *(André Baillon)*. Quant au monde animal, il a été traité souvent par JEAN-LOUIS GASPAR (Arlon 1861-1931) dont l'*Éléphant en marche* est une œuvre caractéristique et par LOUIS GÉRARDY (Liège 1887-1959).
MARCEL CARON (Enghien-les Bains, France 1890-Seraing 1961) et PAUL RENOTTE (Ixelles 1906-Tignée 1966) ont des traits communs et particuliers. Ils ont parcouru tous deux une

MARCEL CARON. *TÊTE DE JEUNE FEMME. Pierre. Collection particulière.*

PAUL RENOTTE. *LIMITE I. Tôle. Liège, Musée de l'Art Wallon (Photo du Musée de l'Art Wallon).*

vaste gamme d'expériences esthétiques et ils ont pratiqué tous deux conjointement la peinture et la sculpture. L'un et l'autre ont créé dans des styles successifs, toujours marqués par la distinction et le raffinement, et leur action respective a été profonde dans la promotion de l'art contemporain en Wallonie. La tête, taillée dans le bois polychrome, le marbre ou le granit, est le sujet de prédilection de Marcel Caron, qu'il traite dans la tradition du groupe de l'*Art vivant*, dont il a été un des deux seuls membres d'origine wallonne. Quant à Paul Renotte, il est l'auteur de *Nus* monumentaux ornant le pont de Commerce à Liège, dû à l'architecte Georges Dedoyard. Ses grands stabiles métalliques participent de l'abstraction géométrique et sont destinés à s'intégrer dans un décor de verdure.

Ces deux personnalités marquantes sont à la charnière de deux tendances fondamentales auxquelles adhèrent les sculpteurs contemporains de Wallonie: le figuratif et l'abstraction, tandis qu'une génération plus jeune fait éclater cette classification parfois artificielle.

LE RÉALISME

En tête de la tendance réaliste se place incontestablement MARCEAU GILLARD (Louvroil, France 1904), disciple d'Oscar Berchmans, attiré en même temps par le portrait et la sculpture monumentale. Son style, classique et rigoureux, frappe par sa sincérité et son statisme. C'est que, de l'aveu du maître lui-même, la nature et la tradition ont été constamment ses guides. On doit à cette inspiration des réussites incontestables, comme *Naissance de la Cité* (1948) décorant le pont des Arches à Liège ou le buste de *Joseph Philippe*. À Grâce-Berleur, à Amay, à Huy, des ensembles monumentaux, exécutés entre 1951 et 1975, attestent de ces qualités de synthèse et de noblesse qui en feraient le dernier survivant d'une espèce en voie de disparition si, chez l'un des disciples de Louis Dupont, ne se révélait le même parti-pris de traditionalisme. PAULINE CLAUDE (Waha 1929), en effet, a suivi les traces de son maître dès 1958, grâce à la *Fée Electricité* et trouvé sa véritable voie dans l'intimisme des portraits, des Maternités dorées à l'or fin.

L'appartenance de CHRISTIAN LEROY (Binche 1931) au groupe montois *Maka* ne doit pas faire illusion. Cet artiste sincère n'est pas un véritable expressionniste. Il sert avec authenticité un réalisme enraciné dans l'évidence quotidienne du drame humain.

LE SYMBOLISME

Il faut évidemment entendre ce terme avec tout son contenu sémiologique, sans référence obligatoire au symbolisme historique du début du siècle.
AUGUSTA BERBUTO (Liège 1914) a d'ailleurs choisi pour ses œuvres des titres qui ont valeur de signes: *Le poète, Orphée, Le vent, La sagesse*, et elle se trouve surtout à l'aise lorsqu'elle choisit l'olivier et l'amandier, matériau prétexte à ces accidents esthétiques chers à un Henri Focillon et qui donnent vie à l'Idée.
LOUIS-P. WAGELMANS (Tilff 1930) a la vocation de la sculpture monumentale, comme le prouvent l'exécution de grands ensembles: complexe scolaire et piscine à Verviers ou un projet de 32 m pour l'échangeur de Loncin. On peut également le juger grâce à des compositions réduites, au symbolisme touffu et à l'architecture de tendances expressionnistes, comme la série de ses bronzes sur le thème du quartier d'*Outremeuse*. Quant à RENÉ DAGONNIER (Athus 1939) la bande dessinée et un humour personnel lui inspirent des œuvres où il s'efforce d'enclore un maximum d'idées dans un volume minimum: telle cette *Conscience de l'homme au coucher du soleil* (1975) où l'être prend la forme élémentaire de l'œuf primitif 'mais qui s'ouvre largement pour recueillir la lumière et la vie'.

L'EXPRESSIONNISME

Il est représenté par deux artistes particulièrement doués: GEORGES POLUS (Liège 1933) et MADY ANDRIEN (Engis 1941). Le premier s'est

MADY ANDRIEN, *SAUTE-MOUTON. Bronze (Photo Wilkin, Liège).*

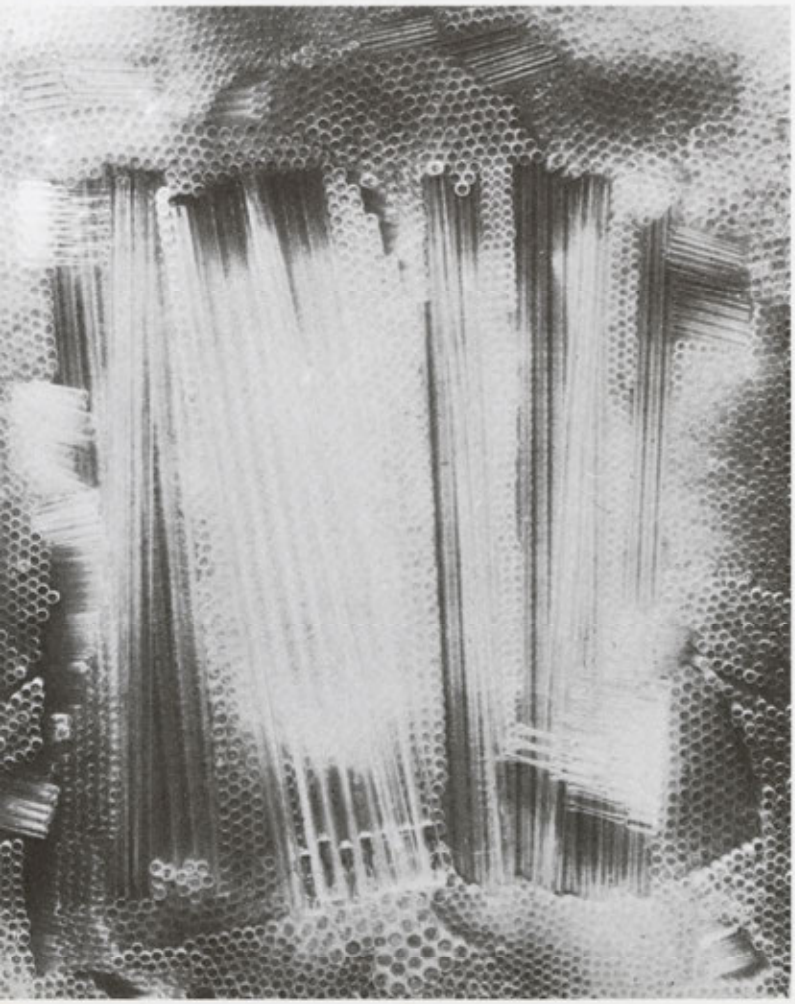
révélé en 1964, lorsqu'on lui a confié l'exécution du *Monument au Jazz* à Comblain-la-Tour, réalisé en polyester. Mais il ne découvre son véritable tempérament expressionniste qu'à partir de 1971, qui coïncide avec l'adoption du procédé de la cire perdue. Grâce à cette technique il soumet la forme humaine à des distorsions paroxystiques, comme dans *L'Ac-*

cusé de déception (1972) ou *Dactylomania I* (1972). La seconde insiste sur l'humour grinçant de la condition humaine dans *Le Nanti* (1972), *Colin-Maillard* (1973) ou son aspect ludique, comme dans *Saut-de-Mouton* (1975) qui ornera bientôt un parc de jeux sur les hauteurs de Liège. Son approche de l'être humain est tout à la fois misérabiliste, gentiment cruelle, avec un fond de tendresse dissimulé dans une expression gestuelle souvent caricaturale.

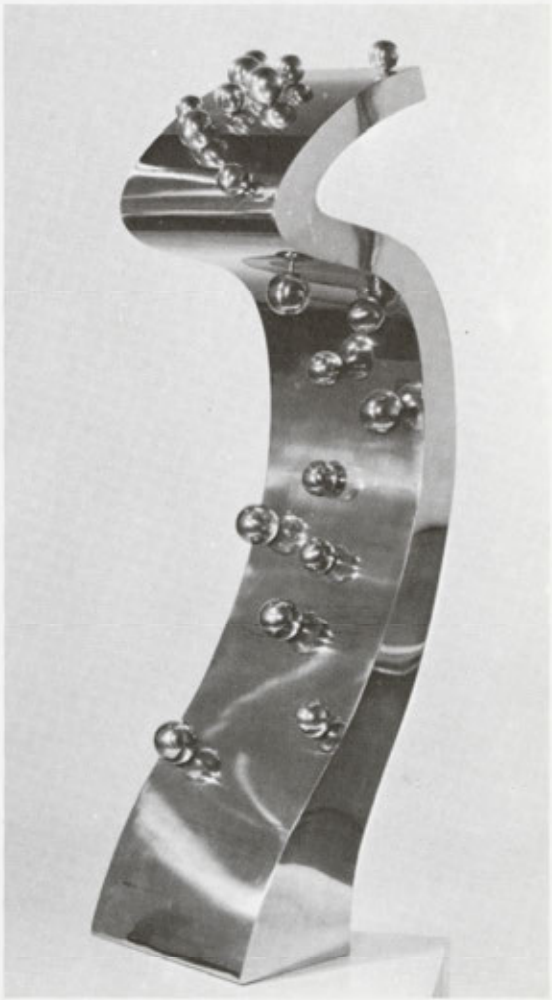
TENDANCES CONSTRUCTIVISTES

Comme dans la peinture, les sculpteurs qui ont choisi l'abstraction se répartissent en apolliniens et en dionysiaques. MICHEL STÉVENART (Mons 1910) taille dans la pierre d'Enville, le marbre du Portugal ou le petit granit, des formes trouées, comme des cyclopes figés dans la matière. PAUL DONNAY (Montegnée 1915) est un constructiviste qui utilise avec science et discernement le bronze patiné, le plexiglas, pour en tirer des formes harmonieusement proportionnées et des effets de lumière savamment contrastés. NOËL RANDAXHE (Yvoz-Ramet 1922) a pu exprimer son géométrisme monumental dans le bas-relief de granit qui décore la façade de la gare des Guillemins à Liège (1958). GÉRARD ANCIA (Montegnée 1931) avoue ses préférences pour des structures de métal brut acérées et coupantes en même temps primitives et rigoureuses, comme *Murale* (1970) ou *Donjon* (1970).
Quant au Liégeois WILLY HELLEWEEGEN

WILLY HELLEWEEGEN. *COMPOSITION. Verre sur panneau (Photo du Ministère de la Culture française).*



POL BURY. *19 BOULES SUR 3 PLANS, COURBES 1967. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts (Photo A.C.L.).*



(Maestricht 1914), il se situe à mi-chemin entre l'abstraction et l'Op'art en recourant à des assemblages variés de tubes de verre sur lesquels la lumière glisse ou pénètre en créant des masses de lumière changeante, telles des touffes de coraux translucides, qu'animeraient le flux et le reflux de clartés venues d'ailleurs. POL BURY (Haine-Saint-Pierre 1922) dresse devant l'infini des 'meubles-sculptures' d'une extraordinaire densité qui révèle 'un univers qui a dépassé celui des formes'.

Du côté chaud et lyrique de l'abstraction s'est placé résolument Silvin Bronkart dit SILVIN (Liège 1915-1967), avec ses 'plombs ouvrés' que Léon Koenig a comparés à de la musique gelée.

Le cas de FREDDY WYBAUX (Molenbeek Saint-Jean 1906-Liège 1976) est plus complexe. Son évolution l'a conduit du symbolisme monumental (*Le Commerce, l'Industrie, l'Ourthe, l'Amblève* 1948) à un réalisme intimiste (*Fillette, Femme,* 1949) pour aboutir à une abstraction tantôt géométrique (*Composition*, 1962, 1964), tantôt lyrique (*Couple* 1976, *Forme* 1970). Dans ces différentes métamorphoses, qui traduisent plus la continuité que la rupture, l'artiste a maintenu très haut ses qualités de sculpteur pur.

SILVIN. *FIDELIO. Plomb ouvré (Photo Lemaire frères, Liège).*

FREDDY WYBAUX. *PUITS DE SAMARIE (Photo A.C.L.).*

SERGE GANGOLF. *COMPOSITION. Acier Corten. Liège, Domaine universitaire du Sart-Tilman (Photo Wilkin, Liège)*

LA JEUNE GÉNÉRATION

Au sein de la jeune génération, certaines recherches ont dépassé le stade des promesses. C'est le cas de FÉLIX ROULIN (Dinant 1932) aux formes humaines engagées dans le métal, d'ALPHONSE SNOECK (Aubel 1942) dont les œuvres s'intègrent dans de grands ensembles architecturaux de caractère commercial et industriel, de GUY VANDELOISE (Liège 1937) aux sculptures colorées, destinées à modifier les structures d'un paysage, de MICHEL LENTZ (Stavelot 1936), spécialiste du 'mouvement figé' dans des formes élémentaires, de MICHEL BOULANGER (Anthisnes 1944), qui est passé de la tendance expressionniste au minimal-art, de PAUL MACHIELS (Liège 1948), séduit par l'abstraction symbolique, de PHILIPPE WAXWEILER (Liège 1943), qui aime à travailler les matériaux les plus inattendus et de MORGAN qui essaie de capter le rêve dans les pièges de la matière.

L'humour n'est pas absent des sculptures de DARIO CATERINA (Seraing 1955). Il prend une dimension ludique dans les œuvres ingénieusement articulées de PHILIPPE HOORNAERT (Liège 1949). Quant à PIERRE PÉTRY (Liège 1945), auquel on doit la décoration sculptée du pont de Huy, il donne aux éléments fossiles — arbres ou lignites — une signification totémique. La volupté du métal exerce sur SERGE GANGOLF (Wegnez 1943) une attraction irrésistible. Pierre Laszlo a excellemment défini cet 'art classique, de tensions dominées, de

sérénité' qui enferme et libère à la fois le métal dans des contours serrés à l'intérieur desquels la matière se livre à d'incessantes mutations.

L'ATELIER ALBIN COURTOIS ET C^ie

Serge Gangolf et Paul Machiels font partie d'une association libre d'artistes qui a pris pour enseigne *Atelier Albin Courtois et C^ie*. Né à Schaerbeek en 1928, ALBIN COURTOIS a exercé une action stimulatrice en Wallonie. Il est l'auteur d'un bas-relief pour la Clinique Reine Astrid à Huy et enseigne la sculpture à l'Institut supérieur des Beaux-Arts Saint-Luc à Liège. 'Devant les sculptures d'Albin Courtois' — a écrit Paul Caso — 'nous admirons cette volonté de réaliser un parfait équilibre entre les éléments plastiques et le rêve qui traverse, comme un trait de feu, l'élan lyrique de la pensée'.
Plusieurs jeunes sculpteurs wallons participent à l'animation de son atelier, tout en affirmant chacun des personnalités très diverses. ROLAND BREUCKER (Verviers 1945) est volontiers expressionniste dans son analyse, parfois féroce, de la civilisation contemporaine; ROBERT CAHAY (Trois-Ponts 1951) organise un monde de pensée à partir de volumes géométriques strictement agencés, tandis que ANDRÉ HARDY (Petit-Rechain 1938) se sent attiré par l'art conceptuel et l'association des objets *ready made*.

UNE EXPÉRIENCE EN COURS: LE SART-TILMAN

Dans le décor prestigieux du massif forestier du Sart-Tilman où s'est installé le nouveau campus universitaire liégeois, est née récemment, grâce à l'action de quelques responsables du Ministère de la Culture française — Jean Remiche, René Léonard, André Marchal — et de l'Université de Liège — Maurice Welsch, Henri Schlitz, Roger Dehaybe, Claude

ALBIN COURTOIS. *FORME. Liège, Domaine universitaire du Sart-Tilman (Photo Wilkin, Liège).*

Strebelle — 'l'idée d'un musée en plein air'.
'Il apparut très vite aux yeux des organisateurs que le choix des œuvres, par exemple, devrait procéder d'une méthode fondamentalement différente de celle qui prévaut dans la plupart des institutions semblables. Il convenait, en premier lieu, d'éviter la superposition de l'art à la nature pour tenter d'atteindre à une intégration aussi harmonieuse, aussi intime que possible, de l'œuvre sculptée à son contexte naturel. Pour ce faire, des artistes ont été invités à parcourir le domaine afin de découvrir l'endroit qui, par sa structure nouvelle, son architecture végétale, sa lumière, son isolement ou son voisinage avec des bâtiments, répondait le mieux à leur sensibilité. Ainsi s'est réalisée une sorte de symbiose entre l'artiste et la nature, entre la création, le climat et l'environnement choisi'.
Cette déclaration de Jean-Maurice Dehousse donne tout son sens aux activités d'une institution qui se veut 'centre d'animation et d'intégration des arts plastiques de la communauté culturelle française de Belgique'.
Plusieurs sculpteurs wallons ont répondu à cet appel à la libre création: outre ceux que nous avons cité dans ce chapitre, PIERRE CAILLE (Tournai 1912), PIERRE CULOT, JEAN WILLAME (Romerée 1932), CHRISTIAN CLAUS (Haine-Saint-Paul 1946), JEAN COENEN (Biemme-lez-Happart 1945), FRANCIS DUSÉPULCHRE (Seneffe 1934). JEAN GLIBERT a transplanté la batterie de mâts et le jeu mobile de drapeaux qu'il avait exposés au parc de Jambes à Namur.
On peut également y apprécier des œuvres de JACQUES GUILMOT (Soignies 1927), BERNADETTE LAMBRECHT (Soulaines d'Huys — France), MICHEL MOFFARTS (Rocourt 1952), CHARLES-RENÉ PRAYEZ (Antoing 1937), GEORGES SCHURGERS (Ans), OLIVIER STREBELLE (Bruxelles 1927), VINCENT STREBELLE (Uccle 1946), SERGE VANDERCAM (Copenhague 1924 — résidant à Bierges), MARIE-PAULE HAAR (Bruxelles 1940 — résidant à Genval).
Un jeune artiste tournaisien, JEAN-PIERRE POINT résume bien le sentiment des jeunes créateurs wallons en face de cette expérience lorsqu'il déclare:
'En visitant le Sart-Tilman, il m'a semblé que les problèmes d'intégration d'œuvres d'art au site et à l'architecture commençaient à se résoudre'. Tous ceux que l'avenir culturel et artistique de la Wallonie préoccupe se doivent de confirmer, par leur action, cette espérance.

Jacques STIENNON

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

La documentation, à la fois abondante et dispersée, est avant tout accessible grâce aux catalogues d'expositions. Marcel Caron et Paul Renotte ont fait l'objet de rétrospectives et le second de ces artistes a écrit, sur l'art, des essais comme *L'art est une chose importante*, Lyon, 1957; *Art et dialectique* (inédit, 1964). Cf. L. KOENIG dans *Rétrospective Renotte*, Liège, Musée de l'Art Wallon, 1967.
On consultera *Sculpture belge contemporaine*, Mons, 1964; *Peintres et sculpteurs du Hainaut*, Centre culturel du Hainaut, Bruxelles - Spa - Saint-Hubert, 1966; *VIII^e Salon triennal des Beaux-Arts du Hainaut*, Mouscron, 1966; *Trente-deuxième biennale de Venise. Pavillon belge; Vingt Ans d'A.P.I.A.W. Salon du 20^e anniversaire*, Liège, 1965-1966; *Artistes liégeois contemporains*, Affaires culturelles de la Province de Liège, Spa - Namur - Charleroi, 1968; *Salon des Artistes liégeois*, Musée de l'Art Wallon, 1969; *35 Artistes de la Province de Liège*, Abbaye du Val-Dieu, 1975; *Première Quadriennale des artistes liégeois*, Liège, 1977; *Artistes d'aujourd'hui. Ouverture du Musée du Sart-Tilman*, Université de Liège, 1977. J'ai largement utilisé le matériel documentaire rassemblé par N. PAQUAY, dans son mémoire de licence en histoire de l'art (Université de Liège) *Être Sculpteur à Liège aujourd'hui* (dactylographie).

GEORGES DEDOYARD. UN PONT SUR L'AUTOROUTE DE LIÈGE À AIX-LA-CHAPELLE *(Photo Sauveur, Liège).*

IV - L'ARCHITECTURE

LE VISAGE URBAIN JUSQU'EN 1918

L'intérêt de notre texte devrait résider plus dans l'analyse de l'évolution des idées et des formes qui en ont résulté que dans une énumération de toutes les œuvres réalisées en Wallonie. Les exemples choisis dans les villes de la région illustrent suffisamment cette évolution et comme ils sont peut-être moins connus sur un plan international, les historiens de l'architecture seront-ils davantage intéressés.

Le visage de Liège, à la fin du siècle dernier, résultait d'un bouleversement assez profond, provoqué par la révolution politique et sociale française et par la révolution industrielle venue d'Angleterre. Jusque-là limitée dans ses murs, la ville, au cours du XIX[e] siècle, s'est en effet fortement développée par la création de nouvelles artères à l'emplacement des anciens bras de la Meuse et la construction, au sud et au nord, de nombreux quartiers présentant une architecture très éclectique. De cette époque date l'aménagement du boulevard d'Avroy par l'architecte allemand Stubben. La ville, à ce moment, abandonne son aspect tranquille pour prendre l'allure d'une grande cité, et si le centre n'est guère défiguré par l'industrie, il n'en est pas de même pour la banlieue amont où les usines s'établissent.

Pendant la même période, la plupart des autres villes de Wallonie connaissent également une transformation importante et perdent leur caractère fermé; c'est le cas par exemple de Charleroi, où les anciens remparts de la ville fortifiée sont remplacés par des boulevards. Un peu partout, les grandes villes industrielles se forment, présentant souvent un urbanisme incohérent, désordonné, mêlant les maisons ouvrières aux usines naissantes.

Au début de ce siècle, alors que les autres villes de Belgique, — Bruxelles, Gand, Anvers — font largement place au style nouveau de l'époque, le Modern Style, les villes de Wallonie, et notamment Liège, semblent accueillir celui-ci avec un peu de réticence. Quelques édifices apparaissent cependant avec l'Exposition universelle de 1905: le pont de Fragnée (ANDRÉ DEMANY), dont la partie métallique fut réalisée par la société Cockerill, et la salle de la Renommée (PAUL JASPAR) aujourd'hui disparue. Paul Jaspar, dans ses premières œuvres, semble avoir été influencé directement par les principes de Victor Horta, mais, par la suite, il ne continua guère dans cette voie avec ses maisons unifamiliales construites dans un style 'néo'. C'est cependant dans le domaine de la création des meubles que le Modern Style connut ses plus belles réussites, grâce à l'ensemblier Serrurier-Bovy qui, d'après Henry Van de Velde 'eut, le premier sur le continent, la notion de l'art industriel moderne et le courage de l'introduire et de le pratiquer chez nous'.

La guerre 1914-1918 nous laissa un pays avec d'immenses besoins en logement. Les jeunes architectes de l'époque ne furent guère associés à la reconstruction, qui, le plus souvent, s'effectua dans un esprit passéiste et traditionaliste: il fallait reconstruire comme avant et surtout ne rien changer! Dans cette période pénible, quelques 'modernistes' se révèlent un

ANDRÉ DEMANY. LE PONT DE FRAGNÉE À LIÈGE (1905) *(Photo Francis Niffle, Liège).*

peu partout en Belgique: ils veulent être de leur temps et se détourner de tout ce qui rappelle les styles du passé. Un courant international apparaît pour une technique et une esthétique nouvelles et rationnelles. Ces idées, déjà largement répandues à Bruxelles et à Anvers, dès l'immédiat après-guerre, ne vont cependant atteindre Liège qu'avec un certain retard. Pourtant voisine de deux pays dans lesquels s'accomplissaient, de façon officielle et sans aucune contrainte, les projets les plus avancés, Liège demeurait une ville où les services compétents restaient effrayés par les conceptions du jour et préféraient souvent une imitation servile des styles anciens.

UNE RÉNOVATION ARCHITECTURALE

Depuis 1920, existait cependant un groupe d'activités culturelles et artistiques qui, sous la direction du poète Georges Linze, s'efforçait d'apporter un sang neuf à l'art traditionnel. Dès 1928, à l'Académie même apparaît une revue, *L'Équerre*, qui se veut ouverte aux nouveaux courants d'idées, aux techniques les plus élaborées. Dès le début, elle montre une réaction contre un enseignement totalement dépassé qui ne tient pas compte de la rapide évolution de l'architecture. Le but poursuivi par les membres du groupe (Victor Rogister, Jean Moutschen, Emile Parent, Edgard Klutz, Albert Tibaux et plus tard Paul Fitschy) est, comme l'a écrit Pierre-Louis Flouquet 'de lutter contre les villes anarchiques et malsaines, les rues inhumaines dépourvues de soleil, les agglomérations sans parcs ni squares, les rues à façades baroques, les taudis créés par les mauvais plans, les spéculateurs de maisons, les lotissements étouffés, les procédés archaïques de construction, les routes mal tracées et mal équipées'. En 1932, une exposition des premiers projets

du groupe est entreprise; on y trouve également une présentation de matériaux modernes dans le but de prouver les avantages de ceux-ci. En 1933 et 1936, deux autres expositions se succèdent; celle de 1936 montre un appartement-type meublé, réalisé sur le toit du Palais des Fêtes.

A côté de quelques œuvres architecturales, c'est cependant dans le domaine de l'urbanisme que *L'Équerre*, constitué en bureau d'affaires à partir de 1935, va entreprendre ses plus belles réalisations, qui se poursuivront encore après 1945. Nous retiendrons, parmi celles-ci, le plan d'aménagement du plateau des Trixhes à Flémalle-Haute, qui constitue certainement une application très réussie des théories défendues par le groupe, sorte de compromis entre, d'une part, les cités-jardins du type anglais et, d'autre part, les théories défendues par Le Corbusier. Entre 1930 et 1940, les villes de Wallonie s'ouvrent lentement aux principes modernes. Certes, les vastes actions sont encore rares mais, ici et là, des quartiers neufs se créent, émaillés de constructions révélant des architectes d'esprit nouveau. À partir de 1931, sont réalisés à Liège les nouveaux Instituts destinés à la Faculté Technique de l'Université. Le bâtiment de Chimie (Albert Puters) a une facture moderne dans le sens où, comme l'explique son auteur, tout décor, toute moulure non justifiée, toute intention purement décorative ont été écartés afin que rien ne vienne distraire la masse; cela donne finalement une architecture 'constructive', expressive, à caractère austère. Dans ses masses, ce bâtiment reproduit la disposition d'ensemble du plan. On ressent ici, très fortement, l'influence de Willem Dudok et de son Hôtel de Ville d'Hilversum. On trouve, en effet, le même jeu de contraste, les oppositions entre pleins et vides, horizontales et verticales, une architecture de briques donnant un aspect massif et pesant. L'influence de l'école hollandaise se retrouve également dans plusieurs habitations, qui se distinguent par une composition équilibrée et rationnelle où tout décor est banni (Ernest Montrieux). Le Lycée de jeunes filles et le Tribunal de Justice de Paix à Seraing (Pierre Rousch) montrent ce même souci d'une architecture nette et précise.

JEAN MOUTSCHEN. LE LYCÉE DE WAHA À LIÈGE (1938) *(Photo J. Englebert, Angleur)*.

Dans l'Institut du Génie Civil (Joseph Moutschen), l'ossature en béton armé et en charpente métallique enrobée est laissée apparente en façades. Le plan, extrêmement simple, donne cependant un jeu de masse assez complexe qui exprime bien la variété des locaux. Au total, une usine pour l'enseignement scientifique, où l'on veut subordonner l'ensemble aux exigences de la distribution et du confort intérieur. La simplicité de l'architecture du Génie Civil lui confère un caractère d'austérité et, cependant, la tonalité des matériaux et la prédominance des verticales donnent à l'édifice un caractère monumental nullement monotone. On retrouve dans ce bâtiment, les principes préconisés par Walter Gropius: l'emploi de matériaux plus ou moins standardisés, l'ossature apparente sur les façades, des écrans de verre pour permettre à la lumière de pénétrer largement; la décora-

tion est complètement éliminée, l'édifice a une forme cubique, simple et vigoureuse.
La Centrale Thermo-Électrique édifiée selon un projet d'ALBERT DUESBERG montre elle aussi ce souci de composition architecturale simple mais, malheureusement, ce bâtiment fut dénaturé dans son évolution. Au Lycée de Waha (JEAN MOUTSCHEN) construit en 1938, des matériaux régionaux furent utilisés à l'échelle d'un grand bâtiment public. Dans ses volumes et sa disposition générale, le Lycée est clair et précis. Vers l'extérieur, il présente un haut pignon en dalles de petit granit au-dessus d'un large porche surmonté d'un relief. Pour des raisons de confort acoustique, aucune ouverture n'anime la partie principale de cette façade et cela donne au bâtiment une allure monumentale. La façade du bâtiment des classes laisse une impression de légèreté. Elle se présente de haut en bas, comme une verrière aux proportions amples et légères. Les grands principes de Le Corbusier apparaissent ici: géométrie des formes, ordre, diversité. Citons encore, pour Liège, dans les programmes importants de l'entre-deux-guerres, la Banque de la Société Générale et la piscine de la Sauvenière (GEORGES DEDOYARD), bâtiments où la modénature conserve une place importante. 1939 fut, pour Liège, l'année de la 'Grande Exposition Internationale de l'Eau'. Celle-ci constitua le fruit du travail méthodique et soigné des spécialistes les plus renommés de l'époque. On s'efforça d'aménager le terrain de l'Exposition de manière rationnelle et à considérer l'ensemble, ainsi que le soulignait YVON FALISE, architecte en chef, 'comme une entité, une sorte de ville dont toutes les fonctions internes et externes doivent être rigoureusement ordonnées et connectées'. Liège 39 a eu le mérite d'affirmer 'qu'une Exposition est un gaspillage, sans raison réelle, si elle n'apporte pas une amélioration définitive à la ville qui l'occupe' et d'envisager l'avenir plutôt que le traditionnel rappel du passé, comme ce fut le cas pour l'Exposition de 1930 qui nous laissa l'église Saint-Vincent (ROBERT TOUSSAINT). L'inauguration du Canal Albert, de première importance pour le bassin industriel, en fut l'événement initial; un quartier de ville nouveau et un parc le signe final. Le Mémorial Albert I^{er} (JOSEPH MOUTSCHEN) et le grand palais (JEAN MOUTSCHEN) en sont restés deux éléments marquants.
Dans les autres villes de Wallonie, se dégagent également certaines constructions empreintes de modernisme. Citons à Verviers, des usines et maisons ouvrières (A.-C. DUESBERG) où s'unissent le sentiment et la logique. Dans l'usine Houget, l'influence d'Auguste Perret se fait sentir dans la structure très simple: une ossature formée par des piliers, entretoises et planchers en béton armé dans une architecture agréable par le choix des matériaux, le soin apporté aux moindres détails. À Charleroi s'imposent certaines constructions de bon aloi dans la ligne des grandes idées de l'époque: la Maternité, la Cité de l'Enfance de Marcinelle et plusieurs maisons unifamiliales (MARCEL LEBORGNE), contrastant singulièrement avec l'Hôtel de Ville, rappel traditionnel du passé (JOSEPH ANDRÉ).
VICTOR BOURGEOIS, Carolorégien d'origine s'est toujours lui aussi soucié de faire la plus large part possible aux méthodes constructives modernes. Il fut cependant l'architecte wallon de cette époque le mieux connu à l'étranger, soutenu par le talent littéraire de son frère Pierre. Parmi les grands noms de l'architecture de la première période en Belgique, seul Victor Bourgeois réalisa encore une œuvre importante après 1945. Celle-ci est cependant assez décevante en regard des théories défendues et des espérances que cet architecte avait pu faire naître.
Mentionnons encore, pour cette région, les bassins de natation de Châtelet et de Jemeppe-sur-Sambre (E. COZAC) où le parti esthétique est nettement marqué par l'emploi de grands pans de vitrage découpés par des profilés métalliques minces. Ainsi, un peu partout en Wallonie, apparaissent entre 1930 et 1940 des constructions axées encore la plupart du temps sur la maison individuelle, et qui sont l'œuvre d'un petit nombre d'architectes désireux de se mettre au service de l'évolution de leur région. Ces œuvres, quelquefois remar-

GEORGES DEDOYARD. LE MÉMORIAL DU MARDASSON À BASTOGNE *(Photo Lander, Eupen).*

quables, parfois de qualité plus inégale, où se retrouvent les grands principes du courant international, n'ont cependant guère rencontré l'adhésion de la bourgeoisie dirigeante de l'époque, ni par conséquent de la masse de la population. Elles furent ainsi, souvent, sans influence sur le niveau moyen général de l'architecture.

TENDANCES DIVERSES APRÈS 1945

Après la guerre, en 1945, les architectes en pleine maturité semblent très vite dépassés et ne peuvent apporter aux générations plus jeunes tout le soutien et la ligne de conduite que l'on aurait pu attendre d'eux. De nouvelles techniques apparaissent qui, très souvent, viennent ajouter à l'indécision du moment. Dans nos régions, c'est toujours aux formules internationales que va recourir l'architecture incapable de se trouver une doctrine personnelle. Le fossé qui sépare la réalité quotidienne des besoins réels ne fait que s'amplifier dans une architecture encore tournée vers l'habitude et la tradition. Les recherches effectuées dans le domaine des techniques et structures nouvelles dans un but de rationalisation restent sans écho et, souvent, se heurtent à une sourde hostilité. Nous pensons ici à la maison C.E.C.A. en structure métallique, réalisée par Léon Palm et Willy Van Der Meeren, exposée à Liège en 1954 comme habitation modèle, mais qui ne dépassa jamais le stade du prototype. L'industrie du bâtiment reste toujours en retard d'un siècle sur les autres industries.

A partir des années 50, c'est encore surtout à l'habitation individuelle que les architectes consacrent plus particulièrement tous leurs efforts. Les progrès sociaux, une conjoncture économique favorable et surtout l'octroi de primes accordées pour la propriété vont leur en donner l'occasion.

Le territoire va bien vite se couvrir de 'villas' mélangeant tous les styles, du pseudo-rustique au modernisme mal compris. Un point positif

cependant dans cette anarchie: l'apparition de quelques œuvres individuelles, qui prouvent que la maison actuelle peut retrouver la simplicité et la discrétion sans devoir pour cela recourir au pastiche passéiste. C'est, peut-être, dans les habitations construites par les architectes pour eux-mêmes que les différentes tendances se font le mieux sentir; certaines se caractérisent par une recherche dans l'emploi des matériaux avec un plan souvent conventionnel: ossature en acier avec panneaux de remplissage (JULES MOZIN), béton utilisé sous la forme structurelle et décorative (CHARLES CARLIER); d'autres par une composition plus libérée: une architecture à la Frank Lloyd Wright, c'est-à-dire une architecture organique, désireuse de laisser aux habitants de demain la plus grande liberté possible (CHARLES VANDENHOVE), un plan totalement libre où chacun peut s'affirmer, par l'emploi de matériaux peu habituels (GUY VANHAEKENDOVER).

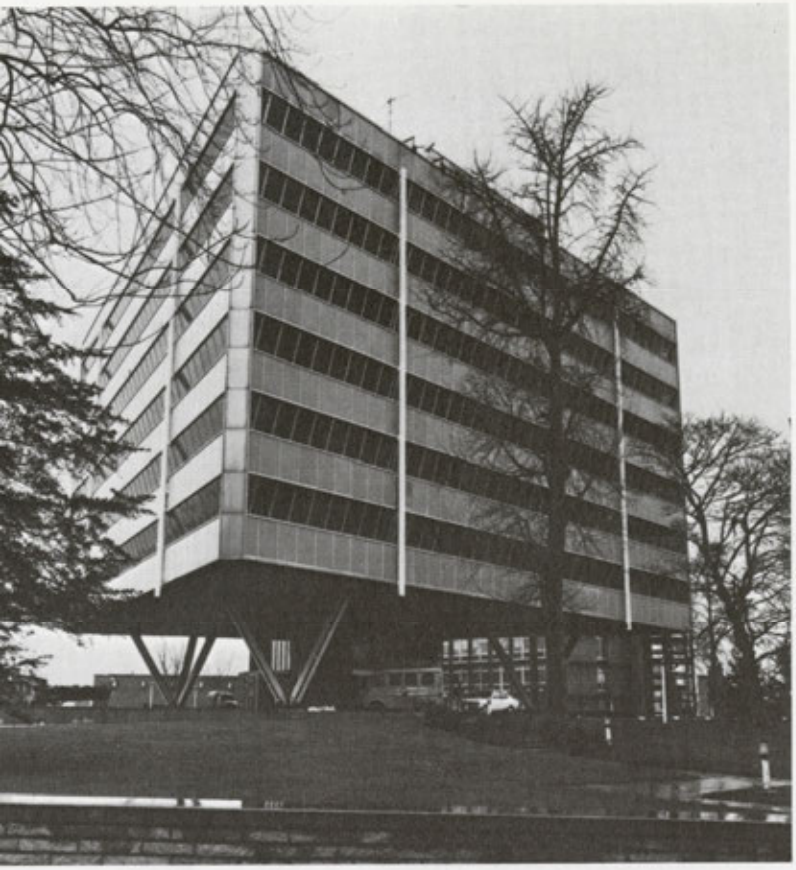
Certaines constructions sont remarquables par les interactions d'espaces internes, les combinaisons des volumes intérieurs et extérieurs avec cependant le souci d'utiliser des matériaux traditionnels ou plus actuels dans des formes nettes, dépouillées, souvent inspirées des constructions régionales (ROGER BASTIN, JEAN COSSE, JEAN ENGLEBERT, CLAUDE STREBELLE). Ici prime, avant tout, un souci de logique, de simplicité, d'intégration au site: une architecture vivante qui soit l'émanation du lieu où elle s'implante... Des maisons unifamiliales sont réalisées dans le même esprit par de jeunes architectes de plus en plus nombreux (BRUNO ALBERT, GÉRARD CLOTUCHE, ALBERT DUPAGNE, JEAN BARTHÉLEMY, HENRI DEBRAS, JEAN DUMONT, JOSÉ FETTWEISS, FRANCIS PETERS) ou alors dans une optique beaucoup plus individualisée: une architecture déroutante, en perpétuel mouvement qui s'impose comme une sculpture (JACQUES GILLET), une architecture éclectique, fonction des nécessités et des circonstances du moment (ANDRÉ JACQMAIN). Mais Victor Martiny, dans son article sur l'architecture en Belgique depuis 1900 jusqu'à nos jours, ne termine-t-il pas sur cette phrase tellement vraie: 'Quelques systèmes de constructions imaginés par Walter Gropius, Ludwig Mies Van der Rohe, Le Corbusier et d'autres et auxquels se sont rapidement adaptées les grandes entreprises belges, alimentent les agences d'architectes et, dans cet éventail de possibilités, le formalisme menace de toutes parts. Comment déceler, dès lors, une évolution de l'architecture en Belgique? Comment citer, sans commettre d'oublis, parmi les quelque six mille membres inscrits aux tableaux de l'Ordre des Architectes, les personnalités qui ont vraiment quelque chose à exprimer et dont on dira plus tard 'qu'elles ont fait' l'architecture belge du XX^{e} siècle'?

Un fait très important de l'après-guerre est, sans conteste, l'apparition de la construction en hauteur. À Liège, le visage de la cité et l'aspect des rives de la Meuse ont été radicalement changés par ce phénomène. Les repères, les signes urbains ont été remplacés. Liège, ville d'églises, est devenue ville de 'buildings' et de tours. À des degrés divers, la transformation est la même dans les autres villes de Wallonie. Plus peut-être que des considérations urbanistiques ou esthétiques, ce sont des considérations de prestige et de spéculation qui jouent ici.

L'architecture du domaine public, à l'image des années d'avant-guerre est restée très longtemps ignorée. De rares exceptions: nous pensons ici au remarquable immeuble abritant, dans la ville de Mons, le Service administratif des bâtiments de la Province du Hainaut (RENOLD LAVEND'HOMME). En Corse, l'architecte liégeois CHARLES DUMONT a eu l'occasion de manifester son savoir-faire et sa créativité. Au Zaïre, l'ATELIER D'ARCHITECTURE DE GENVAL a inscrit à son actif d'importantes réalisations.

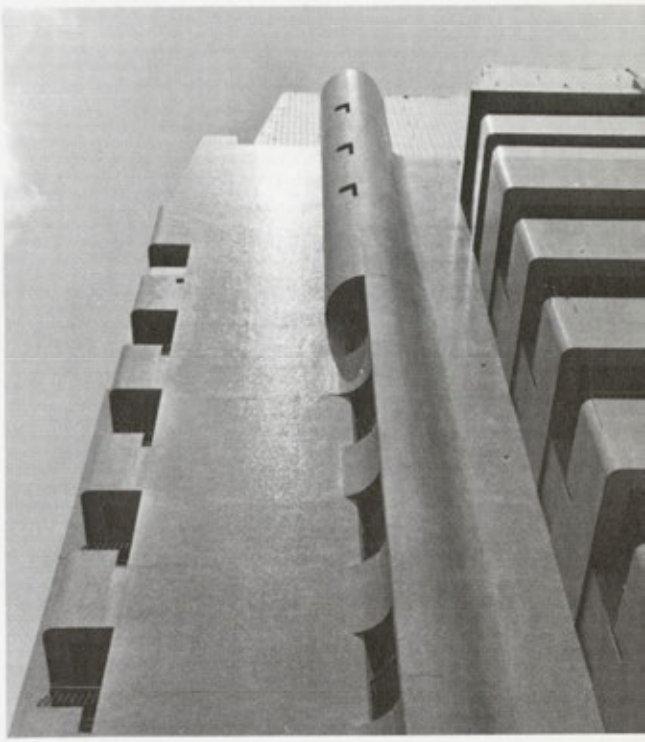
LE SART-TILMAN ET LOUVAIN-LA-NEUVE

De par son rayonnement et son échelle imposante, plus perceptible à une grande masse de



RENOLD LAVEND'HOMME. LE SERVICE ADMINISTRATIF DES BÂTIMENTS DE LA PROVINCE DE HAINAUT (1965) *(Photo J. Englebert, Angleur).*

ATELIER D'ARCHITECTURE DE GENVAL. L'IMMEUBLE SOZACOM À KINSHASA *(Photo A. Rossillion).*



CLAUDE STREBELLE. LA CHAUFFERIE CENTRALE DU DOMAINE UNIVERSITAIRE DU SART-TILMAN À LIÈGE *(Photo A. Rossillion).*

ANDRÉ JACQMAIN. LA BIBLIOTHÈQUE DES SCIENCES EXACTES À LOUVAIN-LA-NEUVE (1973) *(Photo Relations extérieures U.C.L., Louvain-la-Neuve).*

population, la construction de la nouvelle Université de Liège au Sart-Tilman décidée en 1960 et en cours de réalisation constitue, en quelque sorte, un catalyseur de l'architecture contemporaine. On y trouve, en effet, sur une étendue plus ou moins réduite, un grand nombre d'œuvres où se ressent très fort l'inspiration des grands maîtres de l'époque tels Louis Khan, Frank Lloyd Wright, Le Corbusier... Une architecture éclectique, personnalisée, internationale peut-être, mais, quand même, quelques bâtiments remarquables. Les facultés, le home, la chaufferie sont des constructions qui ne peuvent laisser indifférent. Il en va de même pour une autre expérience universitaire: la fondation de Louvain-la-Neuve à Ottignies, dans le Brabant Wallon. Le premier bâtiment fut conçu par ROGER BASTIN et réalisé de 1969 à 1972. Depuis cette date, un site urbain s'est développé, alternant

les blocs de maisons à appartements et les édifices facultaires. Selon Pierre Puttemans, la ville et les bâtiments s'interpénétreront de façon à former un milieu homogène et cohérent. Des architectes comme ROGER BASTIN, ANDRÉ JACQMAIN, JEAN COSSE, PIERRE COULON, PIERRE HUMBLET, C.-J. FETTWEISS, ROGER THIRION ont eu l'occasion d'y développer leur talent créateur, avec la collaboration d'économistes et de sociologues.

L'ARCHITECTURE INDUSTRIELLE

Parallèlement au domaine public, l'architecture industrielle semble, elle aussi, chercher sa voie. Avec les bâtiments de l'Institut National des Industries Extractives (CHARLES VANDENHOVE), les usines à Ougrée (GEORGES DEDOYARD), Chertal (ANDRÉ CONSTANT), Flémalle (Phenix Works), nous sommes loin des assemblages sordides de la première époque. Mais un simple regard sur l'I.N.I.EX. et l'Institut de Chimie, fort proches, suffit à prouver qu'en architecture trente années de progrès sociaux et techniques se traduisent par peu de chose. Dans le domaine du génie civil, quelques ouvrages où s'est manifestée une certaine volonté architecturale (GEORGES DEDOYARD) témoignent d'une recherche esthétique dépassant le simple effet utilitaire.

L'HABITATION SOCIALE

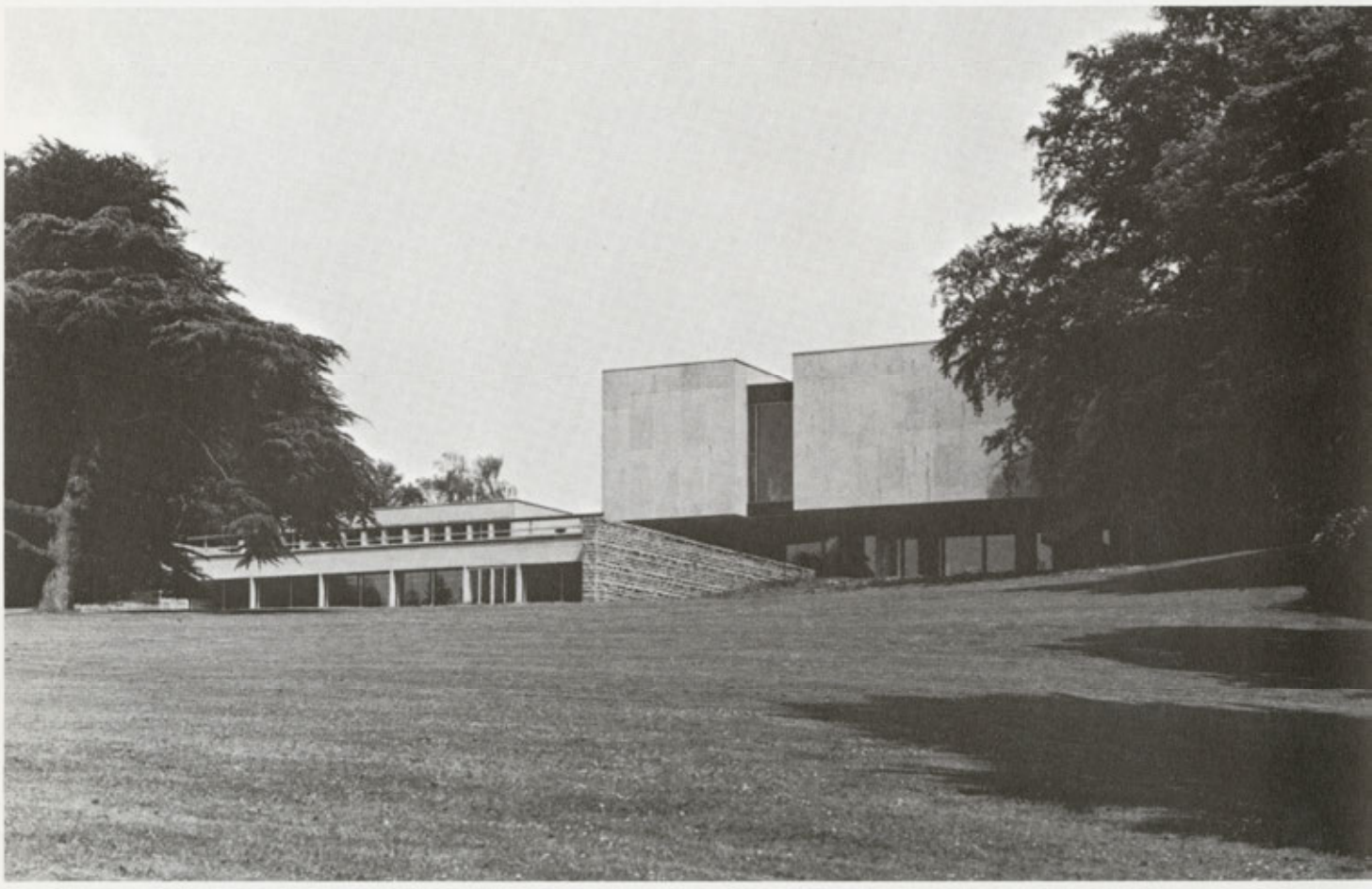
Un élément qu'il faut souligner, dans une brève étude consacrée à l'évolution de l'architecture, est l'action entreprise, déjà dès l'après-guerre 1914-1918, par les sociétés d'habitations sociales. Le but alors imposé était, comme l'a écrit *La Maison Liégeoise*, de mettre à la disposition des bourses modestes

GROUPE D'ARCHITECTURE E.G.A.U. LE COMPLEXE ARCHITECTURAL DE DROIXHE (LIÈGE)
(Photo Francis Niffle, Liège).

des logements dignes de l'homme, sainement construits et à des prix aussi réduits que possible afin d'intensifier le service rendu à un plus grand nombre de gens. Considérés sous cet angle, ces logements de la première période ont mérité et méritent encore toute la considération qu'ils ont rencontrée. Par le biais des budgets réduits et la nécessité de loger décemment une population de plus en plus nombreuse, la construction des habitations en groupe a dû se soumettre à une simplicité logique et constitua souvent la seule chance offerte aux jeunes architectes d'après 1920 écartés de la reconstruction du pays. Dès la fin de la seconde guerre, les sociétés d'habitation à bon marché furent encore les premières à ranimer l'industrie du logement. Les résultats obtenus sont fort diversifiés sur le plan urbanistique et architectural; quelques-uns sont cependant remarquables; retenons la cité du boulevard des Hauteurs à Liège (FANIEL) où le décrochement des habitations assure un découpage très judicieux couronnant un site remarquable, et la plaine de Droixhe (Groupe EGAU à Droixhe: CHARLES CARLIER, JULES MOZIN, HYACINTHE LHOEST) réalisée suivant les principes d'une unité de voisinage complète assurant tous les services et d'une homogénéité urbanistique poussée.

Un ensemble d'habitations groupées, très in-

ROGER BASTIN. LE MUSÉE ROYAL DE MARIEMONT *(Photo du Musée)*.



téressant au point de vue composition, implantation et choix des matériaux est certainement celui réalisé à Malmedy dans les années 1947-1949 (JACQUES DUPUIS et ROGER BASTIN).

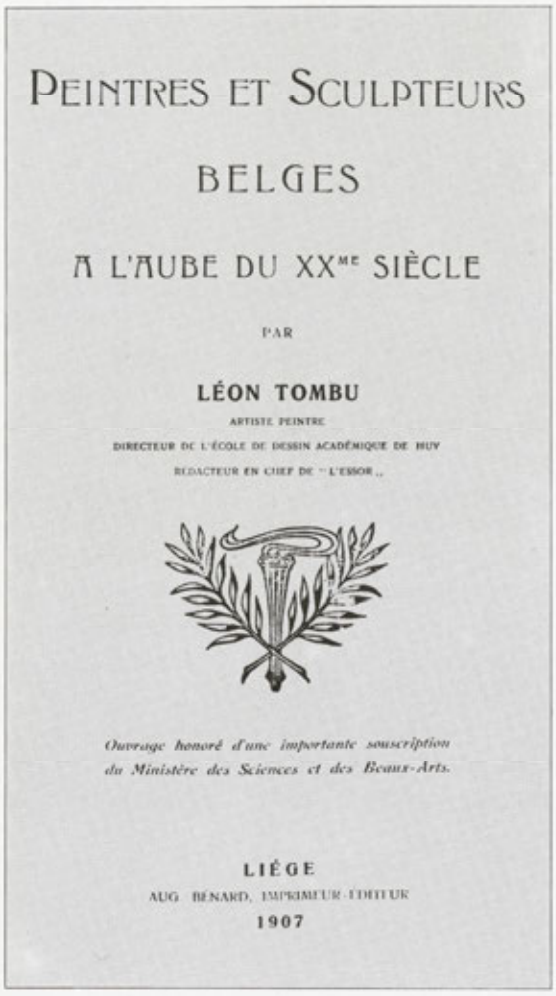
UNE MUTATION NÉCESSAIRE

Dans un article sur *L'essor de l'architecture au Pays de Liège*, Joseph Moutschen écrit: 'Ce n'est qu'à partir de 1950, après la pénible période des reconstructions les plus urgentes que les constructions ont vraiment démarré au Pays de Liège en un mouvement qui est allé en s'amplifiant et qui en cette année permet de présenter des résultats qui ne furent jamais atteints précédemment. Les œuvres sont nombreuses et quelquefois remarquables dans les constructions privées... Les ensembles d'habitations sociales sont réalisés en unités suffisamment importantes et non plus par la politique de petits paquets successifs. Les usines, les constructions industrielles témoignent de recherches architecturales... Les constructions scolaires, hospitalières ou administratives, les gares sont construites dans une conception toute moderne...' Peut-être, mais est-ce là, vraiment, une véritable évolution pour l'architecture? À travers les deux périodes d'après-guerre, les lignes de forces sont restées les mêmes: on recourt à un courant international, les noms ont changé, mais les principes subsistent dans des interprétations réussies et variées parfois... Peut-on parler ici d'une véritable mutation? Celle-ci ne doit-elle pas se chercher dans une autre conception traduisant mieux les aspirations des visionnaires du début du siècle? L'industrialisation de la construction dans un urbanisme moins figé, 'permutationnel' comme l'a défini Abraham Moles, est peut-être une réponse aux véritables problèmes de l'époque posés par un développement extraordinaire des techniques et un essor démographique effréné. Une architecture qui soit vraiment celle d'un XX^{e} siècle marqué par une société de consommation et une remise en question continuelle de solutions... Dans cette voie, la Wallonie, pays industriel par excellence, ne peut-elle trouver son chemin?

Jean ENGLEBERT
et Jean-Claude CORNESSE

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

On consultera G. DEDOYARD, *L'architecture en Belgique*, Bruxelles, 1973; P. PUTTEMANS, *Architecture moderne en Belgique*, Bruxelles, 1974. Il est également indispensable de se référer à la revue *A plus*, publication du Centre d'Information de l'Architecture, de l'Urbanisme et du Design (Bruxelles), où l'on trouvera les informations les plus récentes sur le dernier état de l'architecture en Belgique et à l'étranger. Ce périodique contient, entre autres, des articles sur Louvain-la-Neuve et le Domaine universitaire du Sart-Tilman. On peut y ajouter la revue *Architect Action*, éditée à Bruxelles par l'Action syndicale des Architectes belges (C. STREBELLE, *Sart-Tilman 10 ans après*, décembre 1977 et, du même, *Peut-on encore être un bon architecte aujourd'hui?*, qui apporte des renseignements intéressants sur la Station de recherches océanographiques de l'Université de Liège).



PEINTRES ET SCULPTEURS

BELGES

A L'AUBE DU XX^ME SIÈCLE

PAR

LÉON TOMBU

ARTISTE PEINTRE

DIRECTEUR DE L'ÉCOLE DE DESSIN ACADÉMIQUE DE HUY

RÉDACTEUR EN CHEF DE "L'ESSOR"

Ouvrage honoré d'une importante souscription du Ministère des Sciences et des Beaux-Arts.

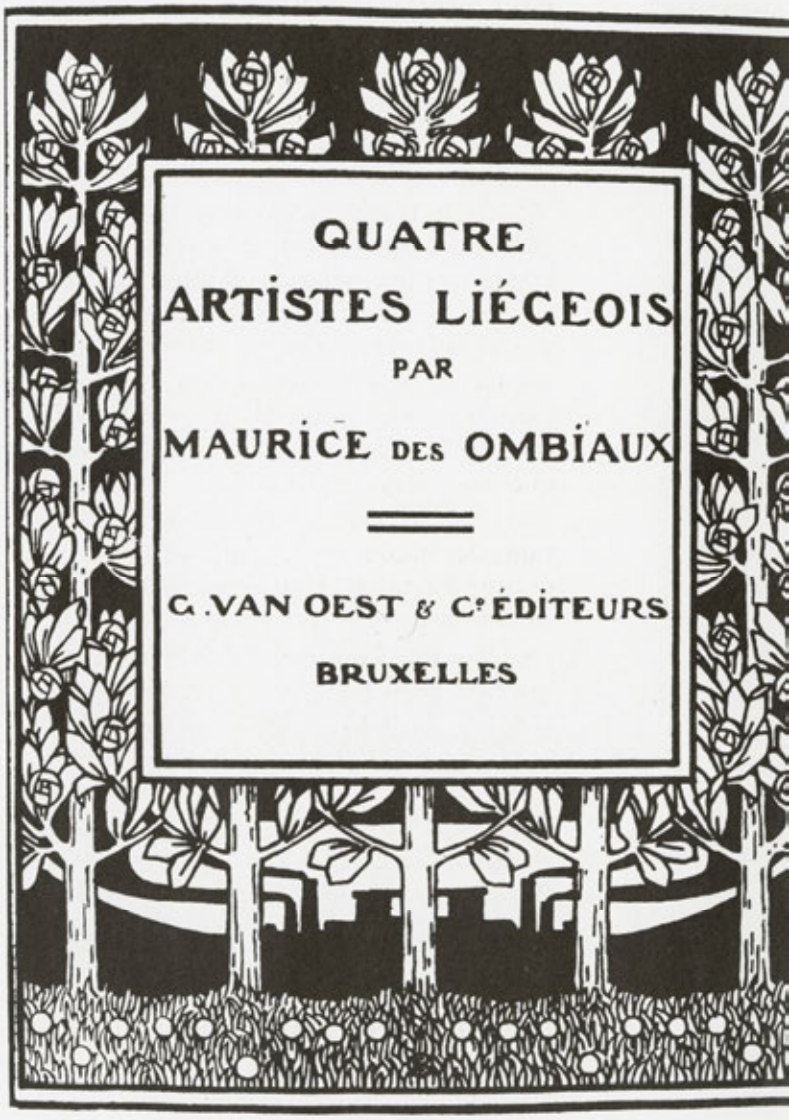
LIÉGE

AUG. BÉNARD, IMPRIMEUR-ÉDITEUR

1907

PAGE DE TITRE DE L'ÉTUDE CRITIQUE DE LÉON TOMBU *(Photo Université de Liège).*

COUVERTURE D'UN DES PRINCIPAUX OUVRAGES DE CRITIQUE DE MAURICE DES OMBIAUX, *QUATRE ARTISTES LIÉGEOIS, Bruxelles, 1907, in-4°* *(Photo Université de Liège).*



V - LA CRITIQUE D'ART ET L'ART WALLON

LE POIDS DES IDÉES REÇUES

La critique d'art en Wallonie s'ouvre curieusement, au début du XX[e] siècle, par une déclaration pleine de supériorité protectrice de la part d'un auteur flamand préfaçant l'œuvre d'un confrère wallon. Edmond-L. de Taeye (Anvers 1860-1915) écrit en effet:

'Ayons le courage de l'avouer, en certains centres de notre pays, cependant petit, on connaît à peine nos grands artistes! Et sous ce rapport la Wallonie est plus coupable que les Flandres. Est-ce dire que le sens des arts plastiques, sans la possession duquel l'homme n'est pas complet, est moins accusé ou inné chez les Wallons que chez les Flamands? La question est délicate. Ce qui est évident, c'est que certains centres wallons sont plus ignorants des choses de l'art que la majorité des milieux flamands. Une simple mise au point suffirait cependant pour écarter cette infériorité! Et c'est ce que l'auteur du livre que nous présentons ici a cherché à faire. Il a estimé, avec raison, que dans les deux parties du pays, le génie de la race en matière d'art ne diffère que par le degré de culture et, faisant œuvre d'utile vulgarisation, il s'est proposé d'éveiller certains Wallons au sens du Beau en leur présentant, entourés de leurs œuvres de prédilection, une série de nos plus célèbres artistes'.

Hélas, que Léon Tombu, né à Andenne et directeur de l'Ecole de Dessin académique de Huy, n'a-t-il choisi un Jules Destrée pour préfacer *Peintres et sculpteurs belges à l'aube du XX[e] siècle!* Mais il est vrai que, sur ces vingt-cinq artistes, cinq à peine sont d'origine wallonne. Voilà comment Edmond-L. de Taeye entendait former la culture artistique des Wallons en manipulant habilement les efforts d'un critique régional, tout pénétré de bons sentiments. Car l'œuvre de Léon Tombu, rédigée de 1904 à 1907, n'est pas sans mérite, ne fût-ce que pour avoir, à l'occasion, choisi d'adopter la critique par interview, inaugurée à l'époque romantique par Théophile Silvestre.

DEUX THÈMES PRIVILÉGIÉS

En réalité, la critique d'art contemporaine en Wallonie a été stimulée par Jules Destrée et elle a trouvé, par ce fait même, un terrain particulièrement fertile en Hainaut, un Hainaut qui, nous allons le voir, n'a pas l'esprit de clocher et s'intéresse de près à l'activité artistique de toute la Wallonie, et à celle de Liège en particulier.

Maurice des Ombiaux, dont on a analysé dans un volume antérieur l'œuvre romanesque, a été un critique d'art perspicace. Dans ce domaine, ses œuvres principales restent son étude sur *Victor Rousseau* et son essai sur *Quatre graveurs liégeois.*

En Victor Rousseau, Maurice des Ombiaux reconnaît 'l'expression la plus synthétique de l'art des Wallons', 'l'artiste dans son cadre natal et naturel, la Wallonie des carrières'. Avec une pénétration qui est la marque d'un

grand critique, il saisit ce qu'il y a de caractéristique dans l'art du sculpteur et lorsqu'il analyse le style de celui-ci, c'est tout naturellement à des comparaisons musicales qu'il a recours: 'Victor Rousseau crée des formes qui éveillent en nos âmes des sonorités ineffables'. Or, l'artiste n'a-t-il pas consacré un monument à César Franck, qui reste un de ses chefs-d'œuvre, tant il a su harmoniser le modelé et les volumes avec les tonalités spécifiques du compositeur?

Lorsque Maurice des Ombiaux aborde l'étude de *Quatre graveurs liégeois* — à savoir Adrien de Witte, Auguste Donnay, Armand Rassenfosse et François Maréchal — il rejoint les préoccupations d'un autre Hennuyer d'adoption, ROBERT SAND (né à Bruxelles en 1876), le propre beau-frère de Jules Destrée, qui notait l'existence, au début du XX^{e} siècle, de deux grandes écoles de gravure en Wallonie: Liège et Mons. Par la même occasion, Robert Sand souhaitait que les Montois abandonnent la gravure de reproduction où ils sont passés maîtres et se consacrent à la gravure originale, comme le font les Liégeois.

Il est d'ailleurs frappant de constater à quel point l'école liégeoise de gravure polarise à cette époque l'attention des critiques. A cet égard, les années 1906-1907 sont significatives. Maurice des Ombiaux reprend son étude dans un fascicule de la revue *L'Art flamand et hollandais;* ALFRED MICHA, qui fut échevin des Beaux-Arts de la Ville de Liège rédige, en 1907, un chapitre sur les graveurs liégeois contemporains et ajoute aux noms des aînés celui d'un jeune espoir, Richard Heintz. ALBERT DE NEUVILLE (Flémalle 1864-Liège 1924) remarque d'ailleurs que 'Rassenfosse, Donnay, Berchmans forment avec Maréchal un quatuor inséparable. A eux quatre ils ont fait fleurir chez nous une renaissance artistique et si la critique salue l'aurore d'une école liégeoise, c'est à eux que nous le devons'. Le même auteur consacre, dans *Wallonia* de 1906, une étude au talent plein de promesses de François Maréchal, artiste auquel MAURICE KUNEL rendra hommage, en 1936, dans une copieuse monographie.

UNE PRISE DE CONSCIENCE

Par leur localisation, ces études éveillèrent une prise de conscience qui commence à se former,

ALBERT DE NEUVILLE *a rédigé une BIBLIOGRAPHIE DES LIVRES ILLUSTRÉS PAR AUGUSTE DONNAY dans* À la mémoire d'Auguste Donnay. Catalogue de l'Exposition rétrospective de ses œuvres, *Liège, 1922, pp. 23-31 (Photo Université de Liège).*

Auguste DONNAY, illustrateur de livres

même si l'expression en est encore incertaine, chez Lucca Rizzardi (Sprimont 1884-1959). Pour ce critique, né d'un père italien et d'une mère wallonne, la vitalité des *Peintres et aquafortistes wallons* (Bruxelles, 1906) pose le problème d'une sensibilité wallonne dans le domaine des arts plastiques. Autant, écrit-il, il est facile et sans doute sommaire, de caractériser la sensibilité flamande en recourant aux termes de 'peinture large', de 'couleurs chaudes', de robuste santé, d'amour ardent et quelque peu matérialiste de la vie, autant il est malaisé de définir la sensibilité wallonne. Celle-ci serait-elle faite, avant tout, d'émotivité, de demi-teintes, de pudeur tendre et secrète, de musicalité? Le critique est bien près de le croire, tout en pressentant le danger de s'enfermer dans des images stéréotypées. Et d'ailleurs, l'art de Richard Heintz qu'il analyse plus loin avec intelligence et chaleur, n'est-il pas l'antithèse même de ce cliché dans lequel on voudrait figer le talent et l'âme de nos artistes? De fait, la critique d'art en Belgique vivra longtemps sur la fausse opposition entre les Flamands peintres et les Wallons musiciens: quel merveilleux prétexte pour ne pas parler des peintres wallons, ou de les englober, comme on l'a fait abusivement jusqu'à une date récente, dans l'école flamande!

Certains critiques wallons, comme Maria Biermé (Verviers 1863-Bruxelles 1932) placeraient volontiers leurs études en dehors de toute préoccupation d'appartenance ethnique. Pour cet auteur, imprégné d'idéalisme, seuls l'intéressent *Les Artistes de la pensée et du sentiment* (Bruxelles 1911). Parmi les sept élus, deux seulement concernent la Wallonie: Constantin Meunier et William Degouve de Nuncques. De ce dernier, né à Monthermé et qui se fixa dans notre Wallonie, à Stavelot, Maria Biermé écrit: 'Il vint si jeune habiter la Belgique que nous croyons pouvoir le dire nôtre. Pourtant, son art n'est point flamand...'(*sic*)! Cette réflexion n'est-elle point révélatrice?

Après la prise de conscience que révèle l'effort critique de Lucca Rizzardi, après le refus de cette même prise de conscience que laisse ingénument transparaître Maria Biermé un autre spécialiste va essayer de prendre une position de prudent équilibre. Il s'agit d'un critique dont les curiosités ont été multiples, et qui a été aussi l'historien de la forêt de Soignes.

LA RECHERCHE D'UN ÉQUILIBRE

Sander Pierron (Molenbeek - Saint-Jean 1872-1945) peut être classé parmi les critiques de Wallonie. Il a enseigné l'histoire de l'art à l'Académie des Beaux-Arts de Liège et, par le fait même, il a baigné dans le climat culturel de la Cité Ardente. Nul plus que lui peut-être ne distingue sensibilité wallonne et sensibilité flamande dans les arts plastiques, mais c'est pour mieux maintenir une balance rigoureusement égale entre Flamands et Wallons.

C'est ainsi que, dans son ouvrage sur *Les Dessinateurs belges d'ex-libris,* il n'entend pas départager Wallons et Flamands, dans les œuvres desquels 'se retrouvent les caractères fondamentaux qui constituent les arts différents particuliers aux deux races dont est composé notre pays'. En 1932, présentant la section belge du Musée national des Beaux-Arts de Lettonie, il parlera de 'la double sensibilité wallonne et flamande. Double sensibilité parfois mariée, confondue dans les productions de peintres dans les œuvres desquelles se mêlent le sang des deux races nationales, mais qui conservent, cependant, toujours les traits particuliers à la région de leur naissance et au milieu de leur formation'. A la fin de sa vie, et sans doute influencé par la célébration du centenaire de l'Etat belge, Sander Pierron, dans son grand ouvrage sur *La Sculpture en Belgique (1830-1930),* confondra Wallons et Flamands et ne donnera, sur les artistes dont il analyse les œuvres, aucune indication d'origine ou d'appartenance régionale.

Son *Histoire de la critique d'art,* fruit des leçons professées à l'Institut pour Journalistes à Bruxelles avant 1914, abonde en observations intéressantes. Son maître ouvrage reste cepen-

dant *L'École de gravure de Liège* (parue en 1923). Il va plus loin que les essais de ses prédécesseurs et analyse la production de jeunes artistes comme Lucien Lejeune, Olivier Duchâteau, Edmond Delsa, Alfred Martin, pour se concentrer plus spécialement sur Joseph Delfosse et Jean Donnay. Ce dernier a été son élève à l'âge de quinze ans et il en parle en termes vibrants. Son livre se clôt sur des conclusions à la fois exactes et enthousiastes: 'Il n'est point d'école d'art qui se soit si complètement consacrée à la description et à l'analyse de la Cité et du Peuple... Cette *nation* (liégeoise) est toujours la première, dans l'art de l'eau- forte et de la taille-douce, à exprimer les mille manifestations du labeur quotidien, et le visage multiple du paysage, et le sentiment des hommes, leurs joies et leurs douleurs'.
Cette déclaration chaleureuse ne l'empêchera pas d'attacher une considération aussi attentive à certaines formes d'expression plastique dans d'autres régions de la Wallonie, et c'est ainsi que nous devons à Sander Pierron une courte mais solide étude sur le grand Hennuyer Pierre Paulus.

JEAN DONNAY, *PORTRAIT D'OLYMPE GILBART, critique d'art, premier titulaire du cours d'histoire de l'art wallon à l'Université de Liège. Eau-forte (1946). (Photo José Mascart, Liège).*

LA FIN D'UNE LÉGENDE

A l'instar de l'école liégeoise, ce bel artiste polarise à son tour l'intérêt de la critique.
LOUIS PIÉRARD (Frameries 1886-1951) trouvera dans son œuvre, en 1948, l'occasion d'affirmer ce qu'il suggérait déjà en 1928: 'Paulus, Wallon souvent rêveur, et taciturne, est par son vivant exemple, la preuve que l'on doit mettre fin à la légende de la Flandre monopolisant en Belgique l'art de peindre. Vous connaissez, n'est-ce pas, l'antithèse banale: *Le Flamand est peintre, le Wallon musicien.* Le Wallon est peintre lui aussi. Autrement, voilà tout...'
Quelques années plus tard, RICHARD DUPIERREUX (Couillet 1891-1957), supérieur dans l'analyse critique — comme en témoigne son étude sur Victor Rousseau (1949) — fera, en 1954, l'état de la question de cette lente prise de conscience en prenant pour occasion l'œuvre du Binchois Louis Buisseret:
'Ce que je ne peux m'empêcher de souligner au moment où je parle d'un peintre si authentiquement wallon, c'est que le Flamand va tout droit vers la couleur et qu'il est un œil qu'aucune violence dramatique n'effraie ou ne rebute, tandis que le Wallon est, avant tout, un cœur et un esprit qui cherchent à donner une forme aux nuances infinies du sentiment'. Et il termine par cette observation : 'Entre le Wallon qui écrit et le Wallon qui peint existent ainsi d'étroites identités'.

Les critiques que je viens de citer, et qui font partie du groupe des aînés, ne sont pas les seuls à avoir tenté de mieux cerner les caractéristiques d'une sensibilité wallonne à travers les arts plastiques. À cet égard, OLYMPE GILBART (Huy 1874-Liège 1958) doit être distingué, à la fois par son action comme journaliste, comme échevin des Beaux-Arts de la Ville

de Liège et comme premier titulaire d'un enseignement de l'art wallon à l'Université de Liège, ainsi que HUBERT COLLEYE (né à Liège en 1883), directeur du supplément artistique et littéraire de *La Métropole* d'Anvers, et CHARLES DELCHEVALERIE (Couillet 1872-Liège 1950), fondateur de la toujours vivante revue *La Vie Wallonne*, dirigée aujourd'hui par JEAN SERVAIS s[r].

J'accorderais cependant une mention particulière à VICTOR MOREMANS (Saint-Nicolas-lez-Liège 1890 - Liège 1973) et à JULES BOSMANT (Liège 1893 - Liège 1975). Le premier a pratiqué surtout la critique littéraire et les circonstances de sa carrière de journaliste l'ont de plus en plus orienté, à partir de 1945, vers les arts plastiques. Ami de Georges Simenon, de Max Jacob, des peintres liégeois Richard Heintz, Robert Crommelynck, Jean Donnay, Joseph Verhaeghe, révélateur perspicace du talent de Nathalie Sarraute alors à ses débuts littéraires, Victor Moremans, plein de modestie et de chaleur humaine, a inséré, par sa finesse et son réseau étendu de relations, la critique d'art en Wallonie dans une dimension internationale.

MAURICE PIRENNE, *LES BIBLIOTHÉCAIRES. Pastel. Collection particulière. L'œuvre représente la Bibliothèque communale de Verviers. Le critique d'art André Blavier est debout, au fond de la salle (Photo Jean-Marie Nenquin).*

Quant au second, sa forte personnalité en a fait un homme de combat, tant dans ses fonctions de conservateur de Musée, où il a promu avec vigueur l'art contemporain, que dans ses articles d'historien et de critique d'art: on l'a bien constaté dans les chapitres, si drus et allègres, qu'il a rédigés pour *La Wallonie. Le pays et les hommes* et qui constituent en quelque sorte son testament spirituel. On y décèle à chaque instant le fougueux souci d'affirmer la spécificité des artistes wallons face à la Flandre.

NOUVELLE GÉNÉRATION ET NOUVELLE APPROCHE

A l'heure actuelle, cette préoccupation a pratiquement disparu. Cette élimination d'un problème souvent irritant, on la doit, en ordre principal, à l'évolution de l'art contemporain en Wallonie qui s'est résolument débarrassé de ses complexes, de la même façon que la jeune école musicale de Wallonie a fait taire définitivement les échos attardés du post-franckisme. Aussi, les critiques d'art qui se réclament d'une appartenance wallonne étudient-ils l'œuvre des artistes contemporains en se servant de critères différents. Il n'est plus question d'art belge, expression vide de sens, il est surtout question d'une approche esthétique et scientifique de la contribution wallonne aux mouvements contemporains.

Avant de mener une action féconde dans la rénovation des musées de Wallonie, ANDRÉ MARC (Chaumont-lez-Bastogne 1923) a mis sa formation universitaire au service d'un effort critique dont on trouve les résultats probants dans une foule de comptes rendus, de 1950 à 1965. ANDRÉ BLAVIER (Verviers 1923) a oublié parfois la pataphysique pour être l'exégète sensible de Maurice Pirenne et de René Magritte. JACQUES HENDRICK (Dolhain 1912), LÉON KOENIG (Liège 1908) à Liège, ROBERT ROUSSEAU, à Charleroi, participent intimement à la vie des arts plastiques en Wal-

JACQUES PARISSE ET SON ÉQUIPE D'*ACTUEL XX, place de la Cathédrale, à Liège (Photo Solédi, Liège).*

lonie sur laquelle ils émettent des avis particulièrement autorisés, tandis que, de Bruxelles, PAUL CASO (de parents namurois, Schaerbeek 1924) informe, avec une érudition et une curiosité sans cesse en éveil, un vaste public sur la marche quotidienne des arts.

Ceux que l'on appelle les 'universitaires' ont pu excellemment associer l'esthétique à la critique d'art. PHILIPPE ROBERTS-JONES (Ixelles 1924) l'a prouvé dans la série des essais rassemblés sous le titre *L'Art majeur* (1974). Quant à PIERRE SOMVILLE (1923), son œuvre d'esthéticien, de philosophe et de critique s'intègre dans une action pédagogique faite d'éclectisme, et de discernement. On peut en dire autant de GEORGES SCHMITS, spécialiste de l'art naïf.

La tentative la plus récente et la plus originale que la critique d'art ait menée avec succès en Wallonie est sans conteste celle de JACQUES PARISSE (Seraing 1934), auteur d'un monumental ouvrage sur *La peinture à Liège au XX^e siècle*. Pour mener à bien cette vaste entreprise, Jacques Parisse a formé une équipe de collaborateurs groupés sous la dénomination d'*Actuel XX*. Ceux-ci ont sélectionné une centaine d'artistes représentant les tendances les plus variées au sein d'une 'géographie sentimentale'. On doit saluer avec reconnaissance l'auteur courageux qui a élaboré un instrument de travail d'une utilité aussi évidente. Si son enquête était élargie à toute la Wallonie avec la même compétence, la critique d'art pourrait, en effet, devenir un moyen privilégié d'information sur le milieu pictural de nos régions.

Jacques STIENNON

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

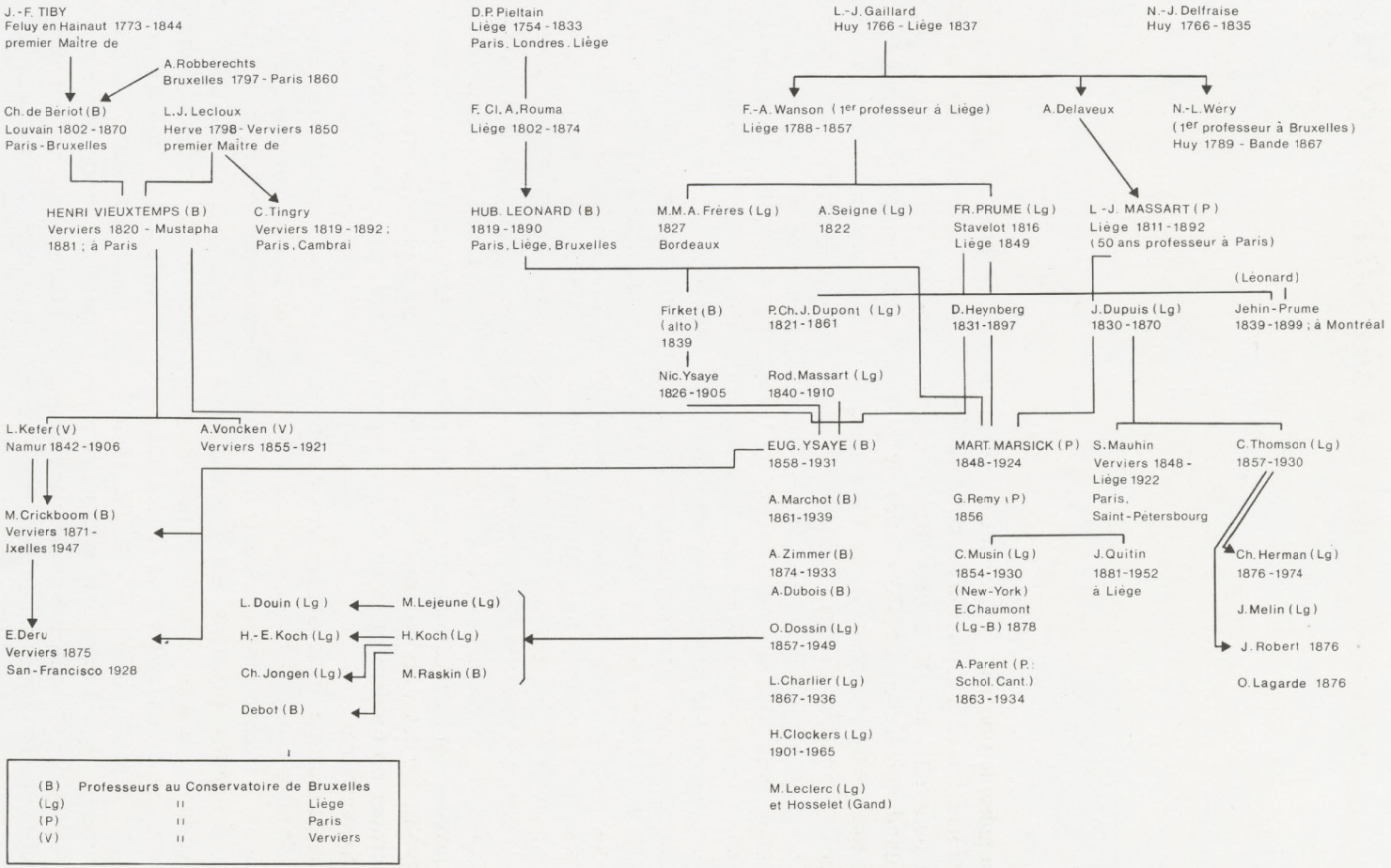
Ce chapitre, abordant un aspect de la critique d'art qui n'avait jamais été traité, constitue par lui-même, en dépit de son caractère fragmentaire, une orientation bibliographique.

Mentionnons encore l'ouvrage trop peu connu *Les Arts en Wallonie. 1918-1946*, Charleroi, 1947 (Les Cahiers du Nord), rédigé par un groupe de critiques et d'artistes. Et soulignons l'action des 'Amis de l'Art Wallon', société fondée en 1911 par Jules Destrée.

CINQUIÈME PARTIE

LA MUSIQUE

L'ECOLE LIEGEOISE DE VIOLON AU XIX^{e} siècle.



D'après un document aimablement communiqué par M. José QUITIN

I - LA MUSIQUE EN WALLONIE DE 1815 À 1918

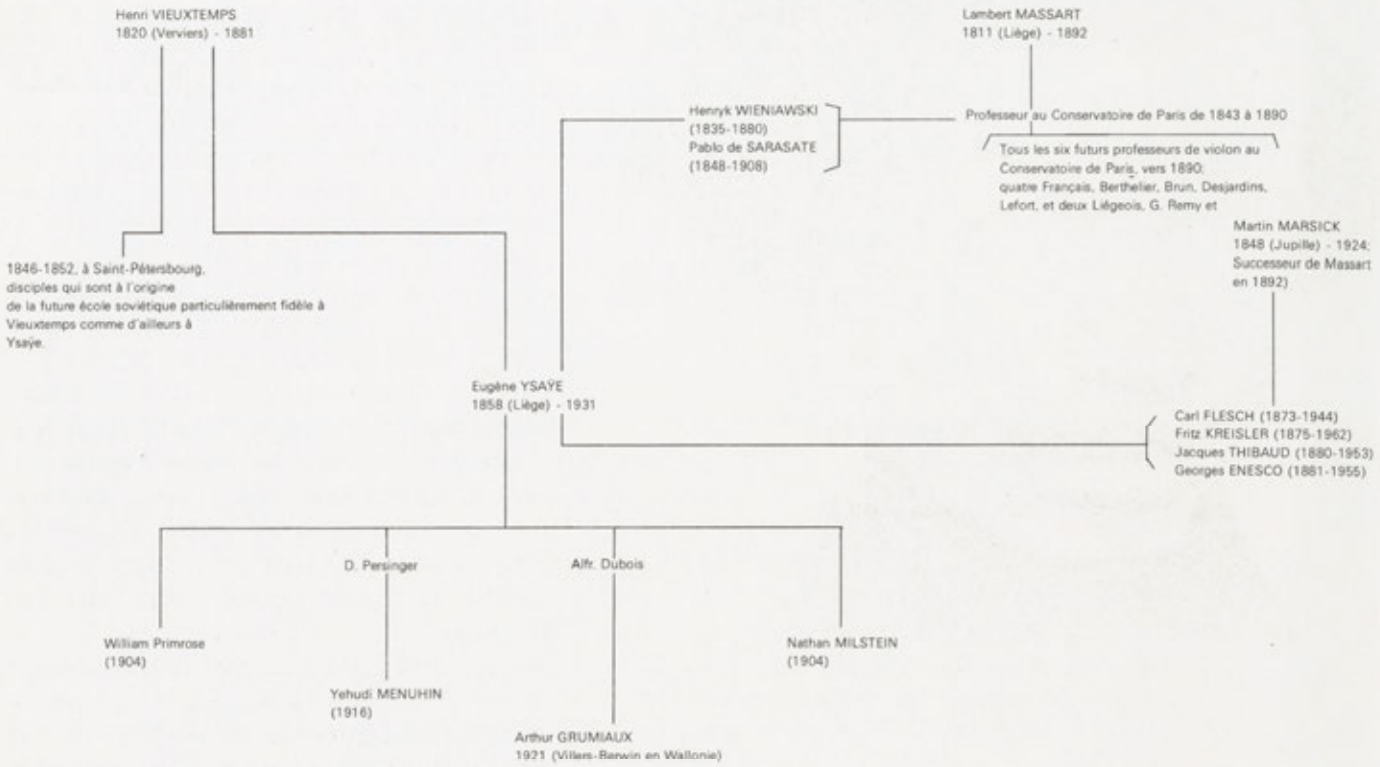
En guise de principe. La mort de Grétry, en 1813, ne fait date ni pour la musique wallonne ni pour l'histoire de la musique en général. Quand était survenue la Révolution, le triomphateur de *Colinette à la Cour* avait bien mis un peu de rouge dans les titres et dans le ton: mais il ne possédait pas le souffle de l'Ardennais Méhul, dont le *Chant du Départ*, en 1794, sonna en même temps la retraite de Grétry. Le vieux sage de Montmorency n'avait plus qu'à se retourner sur l'Ancien Régime, à écrire ses *Mémoires* et à s'éteindre — deux ans avant que le Congrès de Vienne, entre deux valses, ne redessinât imprudemment la carte de l'Europe, pour un siècle. L'événement est de tout autre importance. Voici désormais conditionnées, jusqu'après la première guerre mondiale, de nouvelles appartenances nationales dont l'évolution, les interactions, les crises vont marquer profondément ce siècle, le complexe 'Dix-neuvième'.

Pour la musique, on le sait, la période est faste. En Wallonie aussi. Un nouveau cadre institutionnel laïc favorise singulièrement la formation des jeunes musiciens, comme leur intégration dans une société changée: ainsi, la création d'Écoles royales (1826) — puis Conservatoires royaux (1831) — de Musique, à Bruxelles et à Liège, fait époque, à tous égards: la fin des maîtrises compte davantage, encore une fois, que celle de Grétry. Et pour n'en prendre qu'un seul exemple, c'est la formation de base au Conservatoire, bien plus que le simple lieu de naissance, qui a fait du jeune César Franck un véritable enfant de Liège.

Mais l'histoire politique, sociale ou institutionnelle ne suffit jamais complètement à expliquer l'efflorescence en grand nombre de personnalités majeures. À ce point de vue, la Wallonie, et tout particulièrement le Pays de Liège, se trouve alors privilégiée comme rarement elle le fut.

Incomparable pépinière de violonistes, elle donne successivement au monde Vieuxtemps et Ysaÿe, les virtuoses les plus fêtés de leur temps parce qu'ils imposent au loin un nouveau son, un nouveau style vite reconnus sans pareils. D'autre part, aujourd'hui, tandis que Saint-Saëns revient en vogue, on est en train partout de replacer Franck, le Lotharingien de chez nous, dans toute son ample vérité, parce qu'on se rend compte que, sans cet interprète ambivalent d'une certaine sensibilité allemande, la musique française ne se serait pas insérée de la même façon, alors, dans le concert européen. Puis il y a Lekeu, son génie cassé net, et sa poignante affectivité wallonne, si jamais il en fût. Enfin, un peu masqués par ces grands premiers rôles, se décèlent partout bon nombre d'acteurs accomplis qu'en d'autres circonstances on placerait volontiers sur la scène. Mais dans un cadre aussi restreint il nous faudra choisir, résolument, pour éviter les disproportions écrasantes et pour échapper aussi à la morne plaine des nomenclatures, au 'trop et trop peu', aux oublis...

Il ne semble d'ailleurs pas que l'intérêt vraiment actuel soulevé par la musique wallonne à cette époque soit, ici même, d'ordre encyclopédique. De fait, en l'un de ses plus beaux mo-

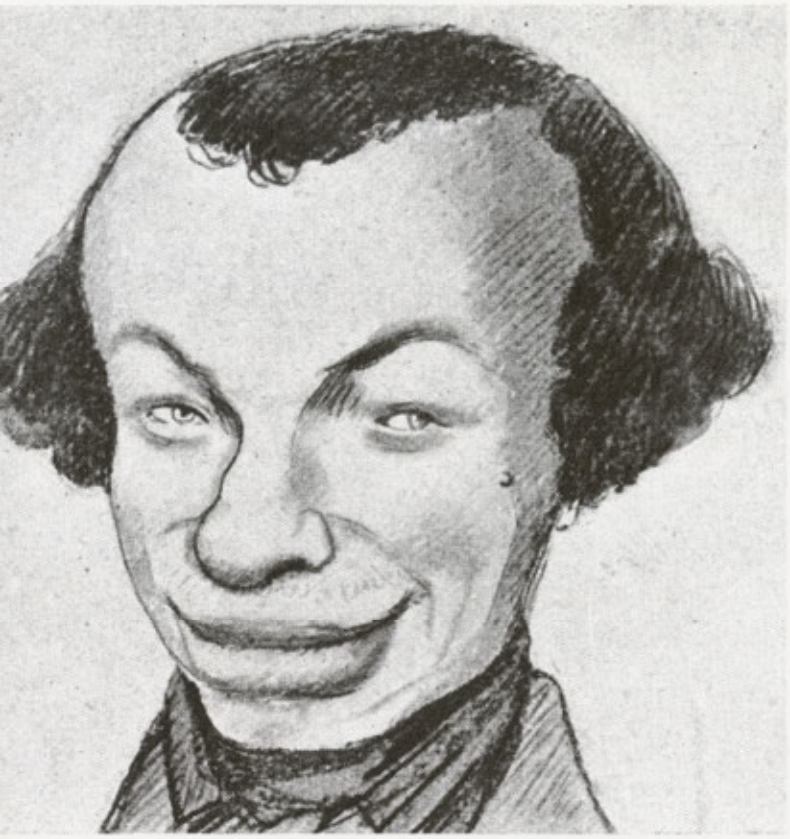

Henri VIEUXTEMPS
1820 (Verviers) - 1881
Lambert MASSART
1811 (Liège) - 1892
Henryk WIENIAWSKI
(1835-1880)
Pablo de SARASATE
(1848-1908)
Professeur au Conservatoire de Paris de 1843 à 1890
Tous les six futurs professeurs de violon au Conservatoire de Paris, vers 1890: quatre Français, Berthelier, Brun, Desjardins, Lefort, et deux Liégeois, G. Remy et
Martin MARSICK
1848 (Jupille) - 1924; Successeur de Massart en 1892)
1846-1852, à Saint-Pétersbourg, disciples qui sont à l'origine de la future école soviétique particulièrement fidèle à Vieuxtemps comme d'ailleurs à Ysaye.
Eugène YSAYE
1858 (Liège) - 1931
Carl FLESCH (1873-1944)
Fritz KREISLER (1875-1962)
Jacques THIBAUD (1880-1953)
Georges ENESCO (1881-1955)
D. Persinger
Alfr. Dubois
William Primrose
(1904)
Nathan MILSTEIN
(1904)
Yehudi MENUHIN
(1916)
Arthur GRUMIAUX
1921 (Villers-Perwin en Wallonie)

LE RAYONNEMENT INTERNATIONAL DE L'ÉCOLE LIÉGEOISE DE VIOLON.

ments, elle impose la question — brûlante aujourd'hui — d'une spécifique authenticité régionale. En effet, le milieu du XIX[e] siècle et les décennies suivantes voient se créer puis se confronter maints nationalismes musicaux, à l'intérieur desquels percent en outre des accents de terroir reconnaissables dès l'abord: si Moussorgsky est Russe, Dvorák Tchèque, Fauré Français et Albéniz Espagnol, Brahms est Allemand du Nord autant que Richard Strauss est Bavarois des Alpes; Séverac vient du Languedoc, comme Roussel de Flandre. Et l'on continuerait à loisir ces 'ici, et là'...

Or, il n'y a pas — surtout pas à l'époque qui nous occupe au premier chef — d'École 'belge', puisqu'en travers du pays hybride qui se forme à tâtons passe justement une barrière linguistique de plus de mille ans dont nous savons le destin.

LE VIOLONISTE LIÉGEOIS LAMBERT MASSART À DOUZE ANS. *Toile anonyme, 1823. Liège, Conservatoire royal de musique (Photo A.C.L.).*



HENRI VIEUXTEMPS À PARIS EN 1841. *Caricature anonyme. Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes (Photo Bibliothèque Nationale).*

Dès lors, si un Peter Benoit s'avère, sans le moindre doute, Flamand intégral de vouloir et de langage (c'est comme tel qu'Ysaÿe l'appréciait), comment définir, en revanche, dans quelle mesure Vieuxtemps, Franck, Ysaÿe, Lekeu et Georges Antoine sont les truchements d'une sensibilité particulière mais commune, wallonne en soi? Voilà, sans le moindre doute non plus, le genre d'approche qui nous trouve à bon droit sensibilisés maintenant, depuis que nous ne croyons plus aux lénifiants palmarès tricolores, depuis que les 'régions' cherchent, dans tout l'Occident, à compenser les appartenances européenne ou 'planétaire', trop vastes et trop cosmopolites pour un cœur d'homme. Voilà donc ce que nous devons nous demander avant tout dans ces quelques pages, en ne suivant que la ligne de faîte, la plus richement significative parce qu'elle seule unit de grands créateurs ayant quitté le clocher pour susciter les réactions de tout le monde musical étranger.

SOUS LE CHARME DU VIOLON

Un son nouveau à la conquête du monde: Henri Vieuxtemps. Pour que notre école de violon — qui dès le XVIII[e] siècle sort droit de ses racines à Liège, à Huy, à Stavelot, à Verviers ou dans le pays de Herve — provoque une sorte de révolution loin des frontières, il a suffi de quelques concerts mémorables, peu après 1830, dans de grandes salles européennes. En 1833, le Stavelotain François Prume (1816-1849) triomphait à Leipzig: la critique l'avait comparé avantageusement au monstre sacré d'alors, Paganini, en admirant 'sa *grande puissance de son* et *l'avantage rare de bien chanter avec son instrument*'. Prume n'avait pas dix-huit ans et il ne lui en restait, hélas! que quinze à vivre. Mais en 1834, un prodige de quatorze ans étonnait Vienne avec le *Concerto en ré,* exécuté pour la première fois depuis la mort de Beethoven: c'était le Verviétois Henri Vieuxtemps (1820-1881), dont la carrière de virtuose et de compositeur allait être beaucoup plus longue et plus riche de conséquences. Le soir même, le Directeur du Conservatoire de Vienne lui avait écrit pour le remercier 'de la manière *originale, nouvelle* et cependant *classique*' dont il avait joué; il louait en outre sa *qualité de son*, l'*âme* qu'il mettait dans l'andante, sa *précision* et sa *vigueur* dans les passages difficiles. La même année, à Leipzig, Schumann s'enthousiasmait, lui aussi, pour la musicalité rayonnante du jeune virtuose, en la préférant au magnétisme maléfique de Paganini: 'Du premier au dernier son qu'il tire de son instrument, Vieuxtemps vous retient dans un cercle magique tracé autour de vous et dont on ne trouve ni le commencement ni la fin.' (Le *son*, toujours; un certain vibrato, et l'*archet* qui donne la vie: *'L'êrçon féve li tour dè cwér, ça n'è finihéve pus!'* — (l'archet faisait le tour du corps, ça n'en finissait plus!), disait plus tard de Vieuxtemps Nicolas Ysaÿe, le père d'Eugène. Voilà bien le *cercle* de Schumann!)

D'autres témoignages, souvent illustres, soulignent partout et à l'envi ce charme nouveau, saisissant. Voici, toujours en 1834, Paganini lui-même qui entend l'adolescent et le couvre

d'éloges. Puis Berlioz, en 1841, au Conservatoire de Paris: 'M. Vieuxtemps est un violoniste prodigieux, dans la plus rigoureuse acception du mot. Il fait des choses *que je n'ai jamais entendues par aucun autre* (...) Sa quatrième corde a une *voix* de toute beauté. Il maîtrise son archet et *sait le faire durer tant qu'il veut*.' 'Quoique élève de Charles de Bériot, il n'appartient pas à l'école de celui-ci; il ne ressemble même *à aucun des violonistes que nous avons déjà entendus*', notait pour sa part, presque en même temps, le critique du *Morning Post* de Londres. C'est ce qu'on lisait déjà dans le *Journal d'Anvers*, en 1840: 'Il laisse loin derrière lui tout ce qui a été fait jusqu'à ce jour, et aucune comparaison n'est possible: son école n'appartient qu'à lui, *on n'y reconnaît personne*.' Et en romantique féru de théâtre, P. de Saint-Victor écrivait plus explicitement, dans *Le Moniteur universel*, en 1844: 'Le violon prend sous son archet une âme, un gosier, une poitrine humaine; il pleure comme une femme, il rit comme une fée, il chante comme un ténor.' De fait, Vieuxtemps '*chantait* du violon', pour reprendre le mot d'Ysaÿe son élève: ne reconnaissait-il pas avoir été influencé par la voix de la Malibran, femme de son maître Charles de Bériot? Au moment de la pleine maturité, en 1851, Berlioz, incomparable témoin pour ceux d'aujourd'hui, renchérissait encore: 'Ses qualités dominantes sont la grandeur, l'aplomb, la majesté et un goût irréprochable. Ses intonations sont d'une justesse parfaite (...) L'archet, dans sa main, semble embrasser la corde plutôt que de la toucher seulement sur un point; le son qu'il tire est *moelleux, plein, doux, fort, savoureux*, si j'ose me servir de cette expression.'

Plus de trente ans durant, le même charme devait faire partout merveille, de l'Amérique (Vieuxtemps, éclatant pionnier, y partait en tournées dès 1844) à la Turquie, en passant par tous les grands centres d'Europe jusqu'à Saint-Pétersbourg, où un long séjour lui permit de perfectionner des élèves dont se revendique encore l'école soviétique. Vieuxtemps fondait là une tradition dont les porteurs seront ensuite Léonard et Ysaÿe. Savons-nous assez ce qu'a pourtant répété David Oistrakh, premier lauréat du premier 'Concours Ysaÿe': que les concurrents soviétiques ont souvent l'impression de revenir au bercail?

Mais arrêtons-nous, pour faire le point.

Tout d'abord, Vieuxtemps avait-il réellement *inventé* cette sonorité, ce chant sans pareils? Il y a tout lieu d'en douter: ils trouvaient certainement leur origine (comme pour Prume, pur rejeton du vieux Léonard-Joseph Gaillard) dans les habitudes spontanées du terroir, depuis les violonistes d'Hodemont jusqu'aux premiers maîtres achevés, en passant par les bals de village (le cordonnier-ménétrier, père de Léonard, le tondeur-violoniste-luthier, père de Vieuxtemps, le cloutier-violoneux de Soumagne, grand-père d'Ysaÿe). En somme, Prume et Vieuxtemps n'étaient *inouïs* que pour ceux qui n'avaient jamais entendu alors de violonistes du Pays de Liège, ni surtout d'aussi grands.

D'autre part, il reste qu'à vingt et un ans, en tant que virtuose-compositeur écrivant non *pour* mais *par* le violon (comme Ysaÿe disait de lui), Vieuxtemps rend suranné, d'un seul coup, le style italo-français des Viotti, Kreutzer, Baillot, Rode ou Habeneck, tous nés sous l'Ancien Régime et qui avaient eu comme élèves bien des enfants de chez nous, allant vers la France. Même de Bériot, le guide providentiel au moment des premiers succès, vers 1828, marqua cependant moins l'enfant que ne l'avaient fait le violon paternel et celui du bon Léonard Lecloux: or, le voici à présent littéralement dépassé.

Encore faut-il dire que si la révélation de ce jeune astre prend figure d'épiphanie, c'est qu'elle vient admirablement à son heure. Nous sommes en plein romantisme, tandis qu'une nouvelle affectivité ardente se généralise. Elle cherche ses instruments. En musique, elle a trouvé le piano, devenu grâce à Erard et à Pleyel l'outil puissant et charmeur à volonté de Liszt et de Chopin. La frêle délicatesse du pianoforte, celui de Mozart ou de la *Sonate au Clair de lune* (1800), ne touche plus. Expressif, l'orgue le devient aussi, dès 1834, avec

Cavaillé-Coll, que nous retrouverons à propos de Franck.

Dès lors, l'explication s'impose. Alors que le clavier connaît à cette époque un profond renouvellement dû aux facteurs, les instruments à archet restent encore fondamentalement tributaires de la lutherie de Crémone, tout juste adaptée par démontage au diapason plus haut et à une technique plus perfectionnée: Vieuxtemps, tout comme Ysaÿe à la génération suivante, jouait sur un Guarnerius ou un Stradivarius. La nouveauté attendue, nécessaire, équivalant d'autre façon à une révolution de facture, ne pouvait être qu'une question de *son*, de vibrato, de phrasé, d'*archet*, depuis longtemps prémonitoire chez les Wallons. Et ce qui est vrai de Vieuxtemps, dans les années cruciales, le sera encore pour Ysaÿe, champion irrésistible du romantisme tardif. Vieuxtemps n'est d'ailleurs pas un cas isolé, même s'il est le premier à posséder universellement tous les traits de l'école. Il suffit de s'en référer au tableau ci-joint.

Ainsi de Hubert Léonard, enfant de Bellaire, descendant direct de Dieudonné Pieltain, qui connut Mozart. Léonard, pur produit du Conservatoire de Liège où il fut condisciple de Franck, admis à seize ans au Conservatoire de Paris, ami et élève de Mendelssohn à Leipzig en 1844, qu'il accueille à Liège en 1846, dont il révèle le Concerto au public berlinois, professeur adoré à Bruxelles, 'premier violoniste de Paris' vers 1880, où Fauré, son ami, lui dédie notamment ses deux quatuors à clavier, offre l'exemple symptomatique de cette espèce de pont entre la France et l'Allemagne, passant par Liège, et dont Franck fournira peu après le centre prédestiné.

Il est frappant de constater en outre que ce 'son liégeois' fut longtemps senti comme une particularité spécifique. À telle enseigne qu'il s'est trouvé plus tard des Français pour reprocher à Martin Marsick — Liégeois au cœur de nos tableaux, professeur, au Conservatoire de Paris, de Thibaud, Flesch et Enesco — son 'vibrato constant'.

Et que le génie impérial, péremptoire, d'Ysaÿe trouvait parfois, pour s'étonner, certains même de ses concitoyens. Tel le très digne Jean-Théodore Radoux, directeur du Conservatoire de Liège, patoisant pour une fois comme Ysaÿe le fut toute sa vie, et qui s'exclamait un soir: *'Dji n'a mâye oyou djower Mozart insi, mais qu'arèdje bê tot l'min-me!* (Je n'ai jamais entendu jouer Mozart ainsi, mais c'est diablement beau tout de même!).' Saint-Saëns, en 1910, disait encore, plus gravement, d'Ysaÿe: 'C'est un son particulier, qu'on n'a jamais entendu.' Décidément, à la génération d'après Vieuxtemps, la sensation durait toujours, et la même.

C'est aussi que l''École liégeoise' formait au Conservatoire, autour de professeurs élèves les uns des autres depuis 1826, une phalange toujours semblable et toujours renouvelée qui ne s'est pas encore éteinte aujourd'hui. Quant à la descendance internationale de ce 'son nouveau' parti du pays mosan, point n'est besoin d'énoncer: l'arbre généalogique se passe de commentaire.

Vieuxtemps et le quatuor à cordes. Un autre domaine de prédilection où s'exerça le talent de Vieuxtemps, c'est la musique de chambre et, avant tout, le quatuor à cordes. La chose vaut qu'on s'y attarde davantage qu'on ne le fait d'ordinaire, car elle est fort significative pour notre propos.

Dès 1845, en Angleterre, il avait organisé plusieurs soirées qui firent sensation, tout comme d'autres, en 1859, devant la Cour de Vienne. Plus tard, ses exécutions seront aussi célèbres que celles du Quatuor Joachim, en Allemagne.

La vie de Vieuxtemps, dans son privé, a toujours résonné aux accents de la musique de chambre (n'avait-il pas rencontré sa femme, pianiste accomplie, lors de concerts à deux, en 1833?). Ici encore, il annonce point par point Ysaÿe, tout comme dans son amour de l'alto, qu'il jouait, en quatuor, aussi volontiers que le premier violon. Et tout comme son disciple devenu vieux, sa meilleure consolation, après l'attaque de paralysie qui le priva à jamais de jouer, en 1873, jusqu'à sa mort dans sa retraite algérienne, en 1881, fut d'écouter, souvent en

larmes, tout le grand répertoire classique et romantique écrit pour les seize cordes. Ainsi, Vieuxtemps s'inscrit dans un courant naturel, de source, pour un pays qui ne fit pas naître seulement des violonistes, mais aussi maints altistes et violoncellistes de grand talent qui pratiquaient le même style.

C'est pourquoi Hubert Léonard, de son côté, en des temps où la préférence allait à Meyerbeer et à Offenbach, fit les beaux soirs de la Société Nationale, à Paris, en jouant les œuvres de Saint-Saëns, Fauré, d'Indy ou Lalo. Il tint d'ailleurs une classe de quatuor au Conservatoire de Liège, de 1870 à 1872, pendant la guerre franco-allemande qui lui avait fait quitter Paris.

Nous retrouverons tout à l'heure le prestigieux groupe d'Ysaÿe, le plus Wallon de tous, pour lequel furent composés, entre autres, le quatuor de Franck et celui de Debussy.

Et la filière peut se suivre à loisir, avec le célèbre *Pro Arte* d'Alphonse Onnou (de 1912 à 1940), pour lequel écrivirent Bartók, Roussel et Honegger, et le *Quatuor de Liège*, fondé par Jean Rogister en 1925, qui se fit acclamer jusqu'aux États-Unis.

Décidément, ce n'est pas sans un certain bienfondé que Liège pouvait s'intituler naguère, en créant son Concours, 'Capitale du quatuor à cordes'.

Henri Vieuxtemps compositeur. Violoniste absolu comme Paganini, Vieuxtemps fut aussi un grand compositeur, voué à son instrument, qui écrivit sept concertos et maintes pièces isolées, formant le meilleur d'un œuvre comptant quelque 80 numéros.

Berlioz, dès le triomphe parisien du *Concerto en mi,* en 1841, ne s'y était pas trompé: 'M. Vieuxtemps joint au mérite éminent du virtuose celui non moins grand du compositeur'. Et en 1862, ayant entendu le 'Grétry', il confirmait par la phrase justement célèbre: 'Si Vieuxtemps n'était pas un si grand virtuose, on l'acclamerait comme un grand compositeur'.

La place des concertos de Vieuxtemps dans le répertoire (et, à un degré moindre, celle des œuvres de Léonard) n'est pas assez reconnue: elle remplit cependant le vide d'un quart de siècle qui sépare Paganini de Bruch, Lalo, Tchaïkowsky et Brahms. Qu'on en juge:

Paganini (1782-1840): 5 concertos, dont deux publiés en 1851.
1841: triomphe à Paris du Concerto en mi de Vieuxtemps.
1844: Concerto de Mendelssohn.
1848: 1er et 2e concertos de Léonard.
1850: 4e concerto, en ré mineur, de Vieuxtemps.
1859: *Fantasia appassionata* de Vieuxtemps.
1861: 5e concerto, en la mineur (le 'Grétry') de Vieuxtemps.
1866: Concerto de Max Bruch.
1873: *Symphonie espagnole* de Lalo.
1878: Concertos de Brahms et de Tchaïkowsky.

Une seule exception notable, on l'aura observé: le Concerto de Mendelssohn, lequel fut plutôt, comme Vieuxtemps son ami, un 'romantique-classique'. Mais on peut être en retard sur un Liszt tout en se montrant plus chaleureux qu'un Saint-Saëns. D'un point de vue purement symphonique, il n'est guère douteux que Vieuxtemps dépasse ici Mendelssohn: il suffit d'écouter le long *tutti* initial du 4e Concerto, grand et annonciateur comme le début de la *Création* de Haydn.

D'autre part, à côté des affinités profondes avec la musique française, il faut souligner une fois encore, chez ce Wallon de Verviers, une perméabilité à la musique allemande qui, pour Franck, tiendra de l'ascendance même. Vieuxtemps disait avoir eu 'un frisson général' lors d'une audition de *Fidelio*, en 1833 (il avait treize ans!). Sa première formation de compositeur, il l'avait reçue de Simon Sechter, à Vienne, qui fut aussi le maître de Bruckner. Mais surtout, durant l'hiver 1835-1836 (exactement en même temps que le jeune César Franck), il avait suivi à Paris les leçons d'Anton Reicha, — le Tchèque de Bohême à l'harmonie prémonitoire, maître aussi de Liszt et de Berlioz, — qui devait avoir sur lui une bien autre influence dans la création d'un 'Concerto symphonique' où le virtuose n'existât plus seul, comme chez Paganini.

C'est pourquoi Vieuxtemps allait jusqu'à noter lui-même toutes ses cadences. 'Ne joue pas

de *traits:* je n'en ai jamais écrit!' disait-il à Ysaÿe. Et Berlioz — toujours lui — observait, à propos du 'Grétry': 'L'orchestre *parle* aussi, et parle avec une rare éloquence'. La musique qui *parle*, le violon qui *chante* avec un son nouveau, forment ici un trait de race, indissociable. Et quand survient l'*'Où peut-on être mieux...*', cité dans sa pureté toute classique puis repris sur une harmonisation tendre et pleine, on discerne la vraie signature du prestigieux virtuose-compositeur qui avait couru le monde quarante ans mais qui n'avait jamais oublié le wallon de Verviers dont il semait encore, à la fin de sa vie, ses lettres aux 'pays'. Au demeurant, de très belles œuvres de Vieuxtemps restent à redécouvrir. En nos temps d'*'*intégrales' et de 'promotions', il n'est guère concevable, par exemple, que le second et le troisième concertos ne revivent pas encore dans l'oreille de chacun.

C'est la raison même de la part, inhabituellement large, qui lui est faite ici, montrant, au fil de noms sans cesse rencontrés, quelle route il a frayée à ceux qu'il annonce tous.

De la harpe au saxophone: Félix Godefroid et Adolphe Sax. On se tromperait en pensant que ce 'son nouveau' si chaleureusement chanté par toute l'affectivité wallonne, et qui rencontre si profondément un besoin général

LE NAMUROIS FÉLIX GODEFROID, LE "PAGANINI DE LA HARPE". *Lithographie par Charles Baugniet. Namur, Musée (Photo P. Piron, Namur).*

PORTRAIT D'ADOLPHE SAX PAR CHARLES BAUGNIET. *Lithographie de 1844. Ce portrait, fait et édité à Londres, est dédié à Sax. Il porte en outre une dédicace manuscrite du modèle à l'artiste: "Souvenir d'estime et d'affection offert à mon bon ami Ch. Baugniet, A. Sax". Namur, Musée (Photo A.C.L.).*

du public romantique, est l'apanage du violon. Le Namurois, cette fois, nous en apporte deux preuves éclatantes et bien diverses.

FÉLIX GODEFROID, celui que Paris nomma 'le Paganini de la harpe', était né au cœur de Namur, en 1818, sous un Signe du Lion particulièrement prophétique. La famille originaire de Famenne, fixée à Liège puis à Namur, comptait des musiciens depuis le milieu du siècle précédent. C'est à Namur que Dieudonné Godefroid, père de Félix, avait fondé en 1810 l''École d'enseignement mutuel de la Musique', premier établissement laïc du genre. Puis il était parti pour Paris en 1826. C'est là que le jeune Félix, suivant les traces de son frère aîné Jules, remarquable harpiste, fut admis à son tour au Conservatoire, en 1832, dans la classe de Fr.-J. Nadermann (Paris 1773-1835), dépositaire de la grande effloraison parisienne qu'avait connue la harpe sous Marie-Antoinette. Les dons exceptionnels de l'adolescent ont vite été reconnus. Aussi bien, il a retrouvé à Paris le Namurois François-Joseph Dizi (Namur 17.. -Paris 1840), naguère premier harpiste au Covent Garden de Londres, puis professeur des Princesses Royales de France (1830). Et c'est vers un disciple londonien de Dizi que Godefroid va principalement se tourner après la mort de Nadermann (1835): l'Anglais Elias Parish-Alvars, virtuose accompli, dont l'accent ossianesque fait florès dans le dandysme parisien, celui des 'lions' et des 'lionnes'.

Si Dizi était devenu conseiller de Pleyel pour la manufacture des harpes, c'est de Pierre Erard que Godefroid se fait rapidement l''essayeur': il lui suggère divers perfectionnements techniques appelés par sa maîtrise déjà souveraine et par un style plus neuf qu'il porte dans la tête. Mais avant de se reconnaître en mesure de conquérir Paris, — La Mecque de la harpe, où la place reste solidement défendue, — Godefroid se prépare encore en Belgique, dans la Province française, en Allemagne, en Angleterre, en Hollande, en Espagne, comme exécutant et comme compositeur.

La réaction spontanée surgit, unanime: 'Le talent de Félix Godefroid est prodigieux. *Il tire de sa harpe des sons si riches!* Son instrument révèle *des ressources d'expression et d'effets que la nature de son mécanisme ne paraissait pas destinée à produire.*' Il rivalise avec le piano, cet 'autocrate de la musique moderne'; 'il traite la harpe comme Liszt et Thalberg le piano' (Amsterdam, 1843); 'sa volonté sait imposer aux cordes toutes les variétés de timbre' (*La Belgique Musicale*, 1845). En 1845, il donne en Allemagne des concerts triomphaux avec François Prume: 'Sous ses doigts, la harpe n'a plus de sons grinçants: *il en tire une voix pareille à la plus pure voix humaine*'...

En 1847, il affronte enfin Paris et le conquiert d'un coup. 'Godefroid est aujourd'hui le premier harpiste du monde, comme Labarre le fut *de son temps*.' (*La France Musicale*). Or Labarre, élève lui aussi de Nadermann, était d'à peine treize années l'aîné de Godefroid; lequel venait seulement, comme Vieuxtemps six ans plus tôt, de démoder tout prédécesseur. Et voilà qu'on célèbre — même en vers! — les 'sons nouveaux' de Godefroid, un 'maître absolu de son instrument' pour Berlioz; un 'harpiste-lion de l'Europe musicale', un membre fêté du clan de Wallons qui groupe Henri Vieuxtemps, Hubert Léonard, Lambert Massart et le violoncelliste Adrien-François Servais; il est le familier des célèbres Samedis de Rossini ('Entre ses mains, la harpe est un instrument magnifique'); le voilà harpiste de la Chapelle Particulière de Napoléon III...

En fait, il sera le dernier, le plus grand sans doute et, certainement, le seul vrai Romantique des harpistes parisiens issus du XVIII[e] siècle. Comme tel, et pour nous, son rôle d'intermédiaire s'avère d'une importance capitale: car c'est son disciple préféré, le Liégeois Alphonse Hasselmans (Liège 1845-Paris 1912), professeur au Conservatoire de Paris de 1884 à sa mort, ami de Fauré, qui fut le fondateur de l'École française moderne de harpe: celle de Lily Laskine.

Comme quoi la corde wallonne — toujours corde sensible... — n'était pas à Paris que d'archet!

Passons d'ailleurs aux instruments 'à souffle', comme les dénommait fort justement le génial inventeur dinantais ADOLPHE SAX, en vantant leurs vertus de tonique pulmonaire...

Bien des traits rapprochent Godefroid de Sax, et non pas seulement trente petits kilomètres de Meuse, une solide amitié de Paris, ou le fait que deux de leurs enfants s'épousèrent. Avec Sax, il s'agit encore une fois de Paris à conquérir en y mettant le meilleur de soi, et de 'sons inouïs' qui apportent une stupeur heureuse lors d'une rencontre confusément attendue.

En 1814, Adolphe Sax naît à Dinant où son père (1791-1865) est facteur d'instruments, bientôt patenté par le roi de Hollande Guillaume I^er^ pour l'équipement musical des régiments belges nouvellement créés.

Adolphe, dès l'enfance, se montre flûtiste prodige au Conservatoire de Bruxelles et, dans l'atelier paternel, apprenti qui chasse de race. Bouillonnant d'idées, le voici à Paris en 1842. Déjà, il a fort probablement en tête, sinon même en dessins, le *saxophone* qu'il fera breveter seulement en 1846: la plus ancienne intervention notée semble bien se trouver dans l'opéra *Le Dernier Roi de Juda* de Jean-Georges Kastner, en 1844.

Entre-temps, il se fait connaître par des dizaines de perfectionnements radicaux dans la justesse et le timbre de la clarinette basse, ou des cuivres à pistons dont il invente de toutes pièces une famille complète pour orchestres d'harmonie: le véritable chœur des *Saxhorns*, qui ne sera pas sans influencer les *Tuben* de Wagner.

1845 est l'année de gloire — une gloire qui fera longtemps de Sax la victime des rivaux jaloux, des concurrents pirates, des escrocs et des tribunaux procéduriers. Il a demandé officiellement le droit de pourvoir en instruments de sa facture les musiques militaires françaises, en plein et indispensable renouvellement. Le match entre instruments 'anciens' et 'modernes' a lieu le 22 avril, au Champ de Mars, devant 20.000 spectateurs (que nous sommes bien au temps de Berlioz et de sa *Marche funèbre et triomphale!*). La Commission d'enquête, unanime, se décide pour Sax et note entre autres, dans son rapport, cette phrase prodigieusement chargée d'avenir: 'La Commission a reconnu que l'instrument appelé *Saxophone* possède un charme et une puissance vraiment incomparables, qu'il se prête aux nuances les plus douces comme aux effets les plus grandioses, qu'il offre, en un mot, d'immenses ressources.'

À première vue, cependant, le nouveau-né était un monstre hybride, puisqu'il joignait l'anche simple d'une clarinette à un tube de métal conique, pourvu de trous, de culasses et de clés fondamentalement analogues à ceux du hautbois... Mais quel son!

Intermédiaire idéal entre les 'bois' et les 'cuivres', doué d'une facilité d'émission, d'un phrasé vocal et d'une variété de timbres sans aucun précédent, le groupe complet des saxophones souleva d'enthousiasme les compositeurs de Paris. Halévy n'avait-il pas écrit à Sax: 'Venez en aide aux pauvres compositeurs qui cherchent du nouveau, et au public qui en demande, n'en fût-il plus au monde...'?

Maintenant, voici Berlioz — l'orchestrateur ogre et gourmet —, Meyerbeer, Donizetti, Spontini, Auber, Adam, puis Saint-Saëns et Bizet, Verdi, Richard Strauss, Debussy, Ravel, qui s'intéressent à ces sonorités versicolores, à cette somptueuse palette expressive de tons.

En 1857, au Conservatoire de Paris, Sax s'était vu octroyer une classe de saxophone: le succès promis au chantre d'exception ne pouvait manquer de se vérifier totalement un jour. Car en même temps que Sax connaissait les honneurs douteux du *Charivari* et d'autres caricaturistes de l'actualité (à cause, principalement, d'un instrument expérimental haut de plus de deux mètres), Rossini, en jouisseur, avait déjà écrit: 'Le saxophone a la plus belle pâte de sons que je connaisse.'

Sax fit donc, longtemps, bien des jaloux. La masse et les bourgeois bêtes se gaussèrent tout leur saoûl de l'inventeur sans repos qui avait mis également au point un canon de 200 tonnes ou une salle de musique ovoïde à la sonorité parfaite. Berlioz, écœuré, se dut d'écrire: 'On renouvelle à Sax des persécutions

dignes du moyen âge... On lui enlève ses ouvriers, on lui dérobe ses plans, on l'accuse de folie, on lui intente des procès; avec un peu plus d'audace, on l'assassinerait. Telle est la haine que les inventeurs excitent toujours parmi ceux de leurs rivaux qui n'inventent rien.'

Mais les tribunaux, la postérité, le jazz surtout, lui ont donné raison par arrêt souverain. Faut-il encore choisir, se référer? Telle minute de *L'Arlésienne*, ou tel *Lover Man* déchirant de Charlie Parker?

Ysaÿe, ou les pouvoirs d'une chanterelle. 'La Chanterelle': nom unique des deux villas d'Eugène Ysaÿe, à Godinne-sur-Meuse et au Zoute... Ce n'était point hasard. Que n'a-t-on pas écrit sur le charme envoûtant de sa fameuse première corde!

En 1873, tandis qu'Ysaÿe — il a quinze ans — concourt pour son Premier Prix au Conservatoire de Liège, J.-Th. Radoux, directeur et président du jury, écrit en marge du registre: 'Les oiseaux chantent, lui joue du violon. Quelle nature!' Peu après, tandis qu'il prépare sa 'Médaille' dans la classe de Rodolphe Massart, il interprète le 'Grétry' de telle manière que le professeur, au bord des larmes, dit simplement aux élèves silencieux: 'Voyez-vous, mes enfants, c'est comme cela qu'il faut essayer de jouer le Cinquième de Vieuxtemps. La leçon est terminée.'

Cette 'nature', Vieuxtemps l'avait rencontrée en 1872, tandis qu'il passait à Liège devant le 232 de la rue Sainte-Marguerite et qu'il reconnut le son d'une de ses œuvres. Quatre ans plus tard, l'illustre artiste, devenu infirme, fit octroyer une bourse à Ysaÿe pour que celui-ci vienne travailler à Paris sous sa direction. Tout de suite, ce fut la vénération, d'une part,

PHOTO DÉDICACÉE DE CÉSAR THOMPSON, MARTIN MARSICK, EUGÈNE YSAŸE ET RODOLPHE MASSART. 1887. *Les quatre artistes venaient de jouer en solistes à l'inauguration de la grande salle des Fêtes du Conservatoire. Liège, Conservatoire Royal (Photo Cogéphoto, Liège).*

et l'enthousiasme, de l'autre: 'Un phénomène comme j'en ai cherché un toute ma vie!', s'exclame alors Vieuxtemps dans une lettre. Tout près de mourir, il écrivait encore d'Algérie, en 1880: 'J'entends encore sa chanterelle, et je voudrais l'entendre encore...'

Dans la suite, en ce qui regarde la tradition de style et la prodigieuse gloire mondiale comme interprète de l'École liégeoise, Ysaÿe continue Vieuxtemps, au plus haut sens du terme ('Je ne suis tout de même pas tout à fait mort, puisque je revis en toi...'). Et la présence de l'un, portant le Guarnerius de l'autre, juste derrière le corbillard, lors de la translation des cendres à Verviers (28 août 1881), reste pour nous le symbole d'une filiation triomphale.

(Car si Ysaÿe travailla également avec le grand Polonais Wieniawski, on oublie trop que celui-ci avait été l'élève de Lambert Massart à Paris... et qu'il était particulièrement féru du 'Grétry' de Vieuxtemps!)

Donc, aussi grand virtuose que ses maîtres — davantage même encore, probablement —, notre 'porteur herculéen d'un violon minuscule' (Cortot), ce 'plus grand violoniste de tous les temps' (Casals) parcourut sans cesse, dès 1883, au départ de Paris, l'Ancien Continent et le Nouveau; il donnait, parvenu au zénith, cent concerts par saison, passant et repassant constamment par Liège, ou par Bruxelles (il professa douze ans au Conservatoire), ou bien par sa campagne devenue le rendez-vous des cadets et des pairs déjà illustres et dans le calme de laquelle il se reposait en sarrau,. pêchant, faisant de la musique de chambre, ou assouvissant ses longues privations de tarte au riz et de fromage de Herve... Et plus il repartait loin, plus le wallon de son faubourg d'enfance, 'la seule langue que les Russes ne parlent pas', envahissait sa correspondance comme un mal du pays: 'Liège, le sol natal, pour moi, c'est *Li pan dè Bon Diu* (Le pain du Bon Dieu) que Simon chante si bien': ainsi qu'on le sait, il y a laissé son cœur, au figuré comme au propre.

Sur le plan des tournées et des ovations, la carrière d'Ysaÿe ne se distingue guère de celle de Vieuxtemps. Certaines critiques dithyrambiques seraient presque interchangeables, au point de devenir troublantes lorsqu'elles parlent de *son* ou d'*archet* inouïs pour l'étranger: 'Quant à son jeu, il se caractérise d'un mot: Il *chante* (...) Son archet, on peut le suivre du regard: la main droite, parfois, semble immobile et cependant le son s'exhale, puissant et velouté, émis avec une facilité, une intensité vraiment inexplicables' (Ad. Boschot, 1924).

EUGÈNE YSAŸE. BAS-RELIEF EN BRONZE DE CONSTANTIN MEUNIER. *Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts (Photo A.C.L.).*

Si l'on compare à présent les deux *compositeurs,* les temps ont changé: Ysaÿe n'est plus primordialement compositeur-interprète mais, interprète génial d'un répertoire beaucoup plus large, il s'avère par contre un créateur moins essentiel que Vieuxtemps, exception faite toutefois des *Six Sonates pour violon seul* (1923), chef-d'œuvre d'un homme à la fin de son automne, qui sait tout sur le violon et qui en renouvelle la technique en même temps que l'expressivité. 'Comme Liszt pour le piano, Ysaÿe a créé pour le violon une *technique d'âme* que toute la génération actuelle doit s'appliquer à approfondir', écrivait admirablement le grand Yves Nat (1890-1956). Nous savons que les Russes s'y emploient comme personne. Car tout s'y trouve: pour ce romantique 'tel que je fus et tel je reste', néanmoins 'très en doigts et bien en tête' (expression fréquente sous sa plume), 'tenant d'une main ferme l'âme sous l'archet', 'jouer du violon, c'est jouer le bien, le mal, la joie, la tristesse — au moyen de sons rouges, bleus,

blancs (oui, il y en a!) et par des mélodies, par des rythmes, des retards, des *stringendos*, du doux, du fort, de l'humble, du puissant...': quel programme!

Mais l'essentiel d'Ysaÿe, l'apport vraiment impérissable de son 'violon définitif et bienfaisant' (Jacques Thibaud), se situe encore ailleurs, là où derechef il est un autre Liszt mais n'a pas son égal chez nous: dès qu'il fut célèbre, il se prodigua, de tout son princier désintéressement, pour défendre et imposer, fort de sa gloire, la musique de ses amis et des jeunes qu'il avait reconnus. Voilà bien, cette fois, le 'cœur innombrable' d'Ysaÿe. A ce titre, il a exercé une influence déterminante sur la musique française — ou wallonne — de son temps, à la fois comme soliste, comme chambriste et comme éminent chef d'orchestre à Bruxelles ou à Cincinnati. Interprète rêvé par tous, sorte de roi fastueux et fraternel, on *écrit pour lui*; et lui, animateur enthousiaste, chaleureux, infatigable, avide de neuf, il suscite, commande, aiguillonne, accueille, révèle et propage une foule d'œuvres dont beaucoup, sans lui, n'auraient pas existé. Des quelque deux cents partitions qui lui furent dédiées, sans parler de celles qu'il créa ou joua seulement, certaines, particulièrement illustres, sont faites à l'évidence 'sur mesures' pour des timbres, des phrasés spécifiques. Telles la Sonate de Franck, sublime cadeau de mariage, et son Quatuor, où le premier violon doit avoir 'un son de cathédrale'; la Sonate de Lekeu ('j'étais épouvanté dans mon ravissement' relate-t-il, après la création); le *Poème* de Chausson ('Mon—Ton *Poème*', disait celui-ci); le Quatuor de Debussy (Debussy qui, en 1893, appelait Ysaÿe 'Ton Eminence' et pensa, jusqu'à une brouille mesquine, lui dédier une première version des *Nocturnes*, pour violon principal, et *Pelléas*, comme à un conseiller de prédilection). Et le premier Quintette de Fauré, qu'Ysaÿe trouvait 'musique absolue'... Et Saint-Saëns, d'Indy, Magnard, Paul Dukas, combien d'autres... L'éventail est éloquent, autant que l'éclectisme ou la clairvoyance. Aussi bien Ysaÿe, en Wallon pursang, ne séparait pas son appartenance et la musique de France: 'Tout mon passé, toute ma carrière — disait-il à Paris en 1927 — s'est consacrée précisément à maintenir et à propager l'admirable culture dont je m'honore d'être le plus ardent des disciples, et à laquelle se rattachent les fibres spirituelles de mon être.'

On ne saurait évoquer avec une plus fière modestie le don total de soi.

DANS LE RAYONNEMENT D'UN LOTHARINGIEN

'César-Auguste Franck, de Liège'. Il naît le 10 décembre 1822, moins de dix ans après la mort de Grétry, dans une dépendance de l'ancien hôtel des Chevaliers de Grady, actuellement rue Saint-Pierre. Son père est de Volkerich en Moresnet 'belge', où le traité de Vienne, en 1815, a imposé le français. Mais il a fait ses études à Aix, où il a pris femme. Bilingue, il est maintenant commis aux écritures à la banque Frésart, dans ce même quartier Sainte-Croix.

En 1827, la banque ferme, et ses locaux sont occupés par la jeune 'École Royale de Musique de Liège', venant de Feronstrée. C'est un peu comme si la Montagne allait à Mahomet... César-Auguste y entre en voisin, à huit ans et demi (tandis que l'École devient Conservatoire), parce qu'au père, atroce commis-calculateur, est venue l'idée d'élever ses fils en jeunes virtuoses qui rapportent.

Prodigieusement doué sans réelle ascendance, Franck, appliqué jusqu'à la minutie, brûle les étapes au piano puis, surtout, en harmonie (il devient répétiteur à onze ans et demi!). A moins de treize, malgré 'une tendance de chaleur qui dégénère en barbouillis' — nous y reviendrons! —, il emporte un Premier Prix de piano. En harmonie, il a conquis le directeur, venu du Conservatoire de Paris, le Givetois Daussoigne-Méhul, neveu du grand Méhul, et de formation totalement française.

Dès lors, Nicolas Franck, pire que Léopold Mozart, voulut faire connaître partout un

LA MAISON NATALE DE CÉSAR FRANCK PAR ÉDOUARD MASSON. *Dessin crayon gras et craie blanche, non daté (vers 1925?). En réalité, Franck est né dans un pavillon qui se trouvait dans la cour intérieure de ce bel hôtel du XVIII^e siècle. À droite de l'auto, en face de l'église Sainte-Croix, se trouve un autre immeuble remarquable de la même époque: le premier Conservatoire de Liège où le jeune César commença ses études. Liège, Cabinet des Estampes (Photo Cabinet des Estampes).*

nouveau Liszt. Les recommandations de Daussoigne aidant, il se dirigea vers Paris.

L'instant est capital. C'est parce qu'il était né à Liège, parce qu'il avait eu des maîtres liégeois et un directeur formé à Paris, que Franck suivit tout naturellement cette sorte de partage des eaux séculaire qui, de Liège, débouche dans la Seine. Aurait-il vu le jour à Cologne ou à Bonn, comme Beethoven, qu'il serait parti à Vienne.

Et le 'label' d'origine valait certes quelque crédit, puisque tous les prospectus du Barnum paternel, de même que les premières partitions éditées, publient toujours fièrement: 'César-Auguste Franck, de Liège'.

César Franck, un apatride? Dans la région de Gemmenich, les frontières sont si nombreuses et si proches qu'on ne les distingue plus. Au cœur de ce pays d'entre-deux, — d'entre-trois, — les alliances familiales n'ont point davantage cure des limites.

La grand-mère paternelle de Franck était de Noorbeek, en Hollande. Mais elle s'appelait Randaxhe: quoi de plus Liégeois?

On comprend que Franck, — né Hollandais, attaché toute sa vie à Liège, se croyant devenu tout naturellement Français jusqu'à ce que, au moment de s'engager lors de la guerre de 1870, il se découvre encore Belge à cause d'une rouerie paternelle, appelé 'fils de Prussien' par des collègues français cocardiers qui le détestaient surtout comme un trouble-musique, et Français tout de même, finalement, — ait donné bien des libertés à ses biographes quand ils étaient de parti pris, et bien de la tablature à ceux qui cherchent maintenant une vérité objective.

Pour d'Indy, le thuriféraire, il fut toujours Français de Meuse. Debussy, 'Claude de France', avec ses hautains et ingrats ostracismes, le tenait pour Flamand. Pour Norbert Dufourcq, il est un Flamand germanisé, un germanisant transplanté en France. Plus près de nous, plus serein heureusement, et surtout bien plus juste, le Français Jean Gallois le dit 'germanique d'ascendance, Liégeois de naissance, Néerlandais puis, après la Révolution de 1830, Belge de nationalité, enfin Wallon d'éducation'.

C'est à cet arbitrage parfait qu'il faut nous rendre, surtout depuis que l'on a vu tel Festival, faisant tentacule de tout bois, attirer Franck hors de sa vérité profonde, complexe et d'autant plus providentiellement riche pour la musique française. Après tout, on ne dispute que ce qui en vaut la peine.

Franck sort aujourd'hui du purgatoire, avec toute la 'Bande' dont il était le foyer: on mesurera facilement l'allonge en aunes de discophile.

Il est donc temps de le revendiquer définitivement, l'histoire aidant, comme un homme d'entre-Rhin-et-Meuse, comme un Lotharingien, mais de chez nous.

Le génie rayonnant de Franck. Arrivé à Paris depuis sept ans pour faire, à son durable préjudice, le singe-savant-compositeur-interprète à la mode, Franck a reçu heureusement, dans l'intervalle, le perfectionnement jugé le meilleur. Le premier maître et le plus important a été Anton Reicha, dix mois pourtant à peine, jusqu'à sa mort (Mais qu'ont-ils bien pu se raconter entre eux, alors, Vieuxtemps et Franck, en condisciples, sur les secrets harmoniques si neufs du vieux maître 'à l'allemande', qui avait connu Haydn et Beethoven?). Le reste de la formation au Conservatoire, intégralement française, a été très conformiste: surtout pour l'orgue, où Franck, en contrapuntiste né, devança tous les obstacles.

Mûr pour le Prix de Rome, le voilà cependant arraché de Paris afin de mieux paraître Belge envers Léopold I^er^, dédicataire de 'Trois Trios, *op. 1,* que Nicolas Franck lance par souscription, en cette année 1842.

Or il arrive que, lorsqu'on a du génie, on se projette souvent tout entier, comme par avance, dans telle œuvre de jeunesse. Et c'est précisément, prodigieusement, le cas pour le premier des trois Trios, où le devenir de ce Franck de vingt ans, ses traits pour toujours, ses appartenances, sa signature en beautés et en faiblesses, stupéfiantes si tôt, sont écrits en toutes notes. (Il n'est pas possible qu'on ne puisse bientôt en juger partout, à tout le moins par un disque *nécessaire*).

Tout d'abord, ce goût spontané pour la musique de chambre est erratique et prémonitoire à Paris, juste entre *Les Huguenots* et *Le Prophète* de Meyerbeer. Il n'a son répondant qu'en Allemagne. Ou en Wallonie. Il en va de même pour la conjugaison constante, naturelle, du lyrisme mélodique et du contrepoint expressif: celui-ci annonce l'apôtre de Bach, l'autre a cette douceur lumineuse, ces éclaircies tendres à en frémir où Franck n'aura jamais d'autre patrie que nos propres horizons. Le *Scherzo* évoque irrésistiblement Brahms (qui avait alors dix ans) Brahms, que *nos* Français, allergiques, n'ont découvert que depuis une génération! Voilà

FIN DE LA PARTITION MANUSCRITE DE "O VOS OMNES", ORATORIO INÉDIT DE CÉSAR FRANCK. *Avec signature. Daté de 1859. Liège, Bibliothèque de l'Université (Photo Bibliothèque de l'Université).*

bien la réponse à l'étonnement réprobateur de d'Indy, disciple pourtant le plus fanatique, lorsqu'il avait vu, bien plus tard, le vieux 'Père Franck' travailler à son Quatuor ultime, en laissant traîner sur le piano les partitions des quatuors de Beethoven, de Schubert, 'et *même* de Brahms'... Quant au *Final*, de loin le plus faible, il prédit que Franck a rarement échappé au défaut de ne pouvoir conclure sans longueurs trop bruyantes. '*S'ènonder*', dit-on chez nous: c'est-à-dire se répandre en effusions débordantes et presque incontrôlées. Trait de terroir, sans doute, puisqu'on le retrouve chez un pur franckiste wallon comme Lekeu, et chez bien d'autres après lui. N'était-ce pas justement cela, pour l'enfant de

Liège, 'Une tendance de chaleur qui dégénère en barbouillis'?
Mais on ne peut s'empêcher de songer en même temps au Wagnérien Bruckner, contrapuntiste absolu et organiste de sang, lui aussi, improvisateur effusif à s'y perdre, que Franck rencontra comme un autre timide ébloui, au clavier Cavaillé-Coll de Notre-Dame, en 1869?
Le 'Pont', toujours: ce pont entre France et Germanie, avec sa pile à Liège. Et César Franck, de Liège, qui est là pour mener à la berge française ce qui arrive...
Au moment où la 'Bande à Franck' se crée, vers 1872, il s'agit d'une Allemagne politiquement honnie, et d'un Wagner avidement bu en cachette, dont Franck lui-même use comme d'un stimulant pour composer, tout en écrivant 'POISON' sur sa partition de *Tristan*. L'homme des *Béatitudes* et du Quintette, en ses contradictions passionnées, venait bien à son heure!
Marginal à Paris, il l'avait toujours été. Sa classe d'orgue le rendait seulement officiel, parallèle, apolitique (à la grande exaspération des Français montés, comme le glacial Saint-Saëns, inquisiteur de l'*Ars Gallica*). Mais il était accueillant, par nature ambivalente, par nature tout court, à toutes les hérésies (lui qui n'alla jamais à Bayreuth!), pourvu qu'elles se traduisissent en affection et musique sincères. 'J'aime... je n'aime pas...': telle était la base de son esthétique amoureuse, qui préférait volontiers, tranquillement, ce qui était interdit 'au Conservatoire'.
Et d'Indy, Charles Bordes, Chausson, Duparc, Chabrier, Magnard, Debussy en passant, une poignée d'autres, lui vouèrent pour cela, alors qu'il avait la cinquantaine et ne vivait réellement que depuis quinze ans, tout seul, aux claviers de son merveilleux Cavaillé-Coll de Sainte-Clotilde, une sorte de culte fervent, interdit, celui du 'Père Franck'. La *Schola Cantorum*, dont Vincent d'Indy était le Grand-Prêtre, entretint cette tradition salutaire, plus d'une génération durant, et dès lors pour le monde entier.
Mais un jour de 1876, Vieuxtemps, en vieux camarade, avait présenté à Franck un certain Eugène Ysaÿe, un 'pays' qui promettait beaucoup. Parlèrent-ils wallon? On n'en sait rien pour Franck. Mais dès son triomphe parisien de 1883, Ysaÿe, fixé sur place, faisait partie de la 'Bande à Franck' et y provoquait d'emblée, avec toute sa force, la flamme d'un éclatant court-circuit liégeois. Franck, ranimé par Liège, allait devenir le musicien définitif et rayonnant de la Sonate, de la Symphonie et du Quatuor.

Guillaume Lekeu, un franckiste wallon. Comme dernier élève, un peu plus d'un an avant sa mort, Franck eut la joie d'accueillir le seul de tous qui vînt de Wallonie et, de surcroît, du pays de Vieuxtemps.
Rien de plus purement Wallon, biographiquement parlant, que Guillaume Lekeu. Il était né le 20 janvier 1870 à Heusy, près de Verviers, d'une vieille famille de l'endroit. Seules, les affaires paternelles, dans le commerce des laines, l'avaient fait quitter le pays à neuf ans pour habiter Poitiers, Angers et, finalement, Paris, où il se fixa comme jeune compositeur. Mais le retour annuel à Heusy pour les vacances, auprès de la parentèle et des amis, était un rite immuable. Et il revint souvent à Verviers, où il trouva son premier public fidèle.
Wallon, Lekeu le fut aussi par son patois, dont il émaille savoureusement ses lettres, et surtout par son caractère, à la fois primesautier, affectueux jusqu'à l'effusion sans fausse honte, passionné mais réfléchi, rêveur aussi jusqu'à la mélancolie profonde, inquiet parfois jusqu'à l'angoisse, capable aussi d'éclats de colère quand on blesse son amour-propre ou quand on méconnaît bêtement un génie dont il a conscience, en toute fière, laborieuse et exigeante modestie.
Toutes ses richesses fortement contrastées, il les verse à profusion dans sa musique, qui en est le reflet mouvant. Ce sera un expressif lyrique mais un constructeur, un expansif parfois tumultueux, surtout dans les finales qu'il réussit moins bien que ses mouvements lents, d'une personnalité incomparable, où ne se rencontre jamais cette 'tendance de chaleur qui dégénère en barbouillis' que nous avons

GUILLAUME LEKEU PAR SERVAIS DETILLEUX. *Toile dédicacée. 1896. La mention «à mon cher Guillaume» constitue en réalité un hommage posthume, Lekeu étant mort en 1894 (Photo A.C.L.).*

reconnue, chez Franck, comme un trait wallon, et que nous retrouvons justement dans les finales, de Lekeu.

Mais en tout état de cause, on pourrait assurément dire de lui, comme Jean-Théodore Radoux d'Ysaÿe: 'Quelle nature!'.

Lekeu fut présenté à Franck, qu'il admirait entre tous, en août 1889, au retour du voyage à Bayreuth: cette passion pour Wagner était commune dans la 'Bande à Franck', mais il n'était pas courant de faire le pèlerinage à 19 ans; ni sans risque, à moins de porter en soi un génie propre, résistant comme un noyau. C'est d'ailleurs une œuvre wagnérienne, très post-romantique en tout cas, qu'il présente à Franck en 1890, peu avant la mort de celui-ci: les deux volets, *Hamlet* et *Ophélie*, d'une étude symphonique d'après Shakespeare. D'un bout à l'autre d'*Ophélie*, il est déjà tout entier lui-même, dans ses longues phrases expressives, sinueuses et physionomiques comme un profil.

La rencontre avec Ysaÿe eut lieu en avril 1890, lors d'un concert à l'École de Musique de Verviers, où l'on créait la *Fantaisie contrapuntique sur un crâmignon liégeois*. Ysaÿe, qui s'y connaissait, adopta d'enthousiasme le jeune homme après avoir joué lui-même un concerto de Vieuxtemps. Fidèle à son usage, il commanda une Sonate et un Quatuor avec piano.

La Sonate, grâce à Ysaÿe, fit rapidement le tour du monde. C'est un chef-d'œuvre digne du client, un condensé totalement révélateur du génie intensément wallon de Lekeu (comme de celui d'Ysaÿe, indissociablement, et pour cause). Si l'on demandait même quelle page, de toute la musique que nous avons évoquée depuis le début, révèle et touche à l'état pur, presque viscéralement, une sensibilité wallonne, on devrait proposer, sans hésitation, la seconde section du *Très lent*, où Lekeu note: *Très simplement et dans le sentiment d'un chant populaire*. Lors d'une première lecture à Verviers, en 1892, Lekeu, accompagnant Ysaÿe, fut bouleversé lui-même par tant de beauté tendre: 'Pour moi, je ne pouvais presque plus jouer du piano tant l'émotion m'étouffait'. Et lors de la création publique à Bruxelles, au *Cercle des XX* de l'irremplaçable mécène Octave Maus: 'J'ai eu cette joie inexprimable d'être transporté par une œuvre au point d'oublier que j'en étais l'auteur — et la réflexion me forçant à m'avouer que c'était moi-même qui étais cause première de mon émotion, j'ai eu à plusieurs reprises un absolu vertige. Ce qu'est devenue ma *Sonate* sous la main d'Ysaÿe, tu ne peux l'imaginer — j'en suis encore épouvanté dans mon ravissement.'

Le *Quatuor* avec piano était de la même veine: il s'arrête sur la deuxième partie, dont les dernières mesures ont été complétées par d'Indy, l'autre mentor après la mort de Franck: le typhus avait accompli son gâchis aveugle, écrasant à vingt-quatre ans et un jour le plus grand compositeur que la Wallonie eût connu depuis Franck.

Georges Antoine, ou la 'France de Meuse' après Lekeu. Une génération plus tard, on dirait qu'un second Lekeu est en train de se former au Conservatoire, à Liège. Il y est né en 1892; ses études musicales ont duré de 1902 à 1912; tous ses maîtres ont reconnu chez lui des dons exceptionnels, une sensibilité frémissante, et comme le doigt de la grâce.

Le Directeur Sylvain Dupuis, lui-même auteur estimé d'œuvres symphoniques et cho-

rales et d'un opéra wallon (*Cour d'Ognon* d'après Henri Simon), le prépare pour le Prix de Rome.

La ressemblance d'Antoine avec Lekeu, s'achèvera même jusqu'au tragique par une mort à vingt-six ans (le 15 novembre 1918) dans un hôpital militaire.

Si l'on a parlé d'Antoine comme d'un 'petit-fils de Franck', la différence d'époque, de contexte musical, se marque aussi de manière vive, et rend d'autant plus intéressantes les œuvres d'un créateur intensément préoccupé, sa courte vie durant, par le problème du régionalisme musical wallon.

Le fait nouveau, c'est évidemment Debussy, qu'Antoine a compris, *en contemporain très jeune*, avec une surprenante lucidité de pénétration (il s'en explique souvent dans des chroniques des *Cahiers du Front*). Par exemple:

'Dans sa soif ardente de nouveauté et de réaction contre le wagnérisme, Debussy, enthousiasmé par la musique slave naissante, brisa le vieux moule tonal, introduisit les gammes orientales dans notre musique européenne, poursuivit jusqu'aux limites du possible les voyages de découvertes que notre grand et doux Franck venait de faire sur le grand lac des harmonies, réveilla la chanson de France, belle au bois endormie depuis des siècles, et, renouant la guirlande interrompue des clavecinistes, rendit à l'art français sa liberté et sa spontanéité d'antan. Mille sonates grandiloquentes de la pédante école allemande moderne n'auraient pas accompli ce miracle de l'indiscipliné français.'

GEORGES ANTOINE PAR LOUIS DUPONT. *Bas-relief de bronze. 1929. Liège, Conservatoire Royal (Photo Cogéphoto, Liège).*

L'influence de Debussy, à côté 'des ombres de Franck et de Lekeu' — comme il disait pertinemment lui-même —, se perçoit en effet, immédiatement assimilée, dans la *Sonate pour violon et piano* et dans le *Quatuor à clavier* (qu'un disque admirable vient de révéler tous deux). De fait, il n'*imite* en rien l' 'indiscipliné' qu'il admire: de race, il a besoin que des structures solides sous-tendent l'expansivité, tels les cordages des voiles.

Au demeurant, le génie spécifique d'Antoine perce aussi, sans plus aucun parrain, dans ces pages qui font toujours alterner la rêverie expressive, qui émouvait profondément d'Indy, et la passion lyrique: mais celle-ci est moins déchaînée, moins 'naïve', plus maintenue, si l'on veut, que chez Lekeu. On notera néanmoins la reprise du même type de musique *de chambre — Quatuor à clavier, Sonate pour violon* — qui révèle le poids persistant de Lekeu et surtout du géant Ysaÿe. Bien des compositeurs wallons feront encore de même, plus tard: par exemple, il est remarquable que la première œuvre importante de Pierre Froidebise ait été une *Sonate pour piano et violon...*

À devoir conclure, Georges Antoine nous offre une version plus purement française encore, nettement moins touchée de germanismes, mais exemplaire de la sensibilité musicale wallonne.

Très peu de temps avant sa mort, il écrivait des textes capitaux à verser au dossier du 'régionalisme musical wallon', sur 'cette chose indéfinissable qu'on pourrait appeler l'accent du terroir':

'Si nous constatons avec un légitime orgueil que le pays wallon donna à la France quelques compositeurs d'une forte originalité, nous sommes forcé de reconnaître, non sans plaisir, que c'est la France qui prêta à leur génie le milieu où il put s'épanouir librement. (...) Être de sa province de France, ne renier ni son originalité d'individu et de provincial, ne renier aucun des âges de la France ni aucun de ses musiciens, étrangers ou non, ayant partagé les croyances, les formes et le style usités en France, telle me paraît être la seule discipline acceptable. Lekeu représente cette tendance avec génie.'

'Nous que le romantisme fumeux et boursouflé a dégoûté, que le symbolisme ou l'impressionnisme a vite lassé, nous ne croyons, avec Franck et son école, qu'à une beauté logique et parfaite, où les

émois de notre cœur barbare se précisent et se rythment souverainement d'après des 'instructions supérieures' en dehors desquelles il n'est qu'erreur et trouble'.

Les contradictions y comprises — mais Georges Antoine aimait, fort à propos, la phrase d'Anatole France 'Nos contradictions ne sont pas ce qu'il y a de moins vrai en nous' —, voilà, semble-t-il, pour l'essentiel, l'idéal que portaient en eux, par instinct pressant, tous nos musiciens wallons du XIX[e] siècle.

Au fond des choses, ils ressemblent tous un peu à ces violonistes que nous n'avons jamais quittés, 'bien en tête et bien en doigts', conduisant leur archet tantôt souple et tantôt vigoureux, rêveur sur la quatrième corde et fougueux sur la chanterelle qui émeuvent ensemble, au cœur de l'instrument, l'âme bien ajustée grâce à laquelle tout chante.

Jean-J. SERVAIS

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

En général, on trouvera des informations toujours parfaitement valables sur ce qui a dû être sacrifié ici dans *La Musique en Belgique du Moyen Âge à nos jours*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1950.
Pour de plus amples détails encore, on consultera, dans la collection *Petits dictionnaires des Lettres et des Arts en Belgique*, R. VANNES [—A. SOURIS], *Dictionnaire des Musiciens*, Bruxelles, Larcier, s.d.

Sur VIEUXTEMPS, l'étude critique approfondie est à faire. La biographie classique (mais incomplète et souvent erronée) reste, entre-temps, J.-TH. RADOUX, *Vieuxtemps, sa vie, ses œuvres*, Liège, Bénard, (1898?). Beaucoup de mises au point et de nouveautés — en même temps sur l'École liégeoise et sur H. Léonard — doivent être cherchées dans la copieuse notice de J. QUITIN jointe au disque *Musique en Wallonie*, 5, 1972.

Sur F. GODEFROID, voir Ernest GODEFROID, *Félix Godefroid, "le Paganini de la harpe*, dans *La Vie Wallonne*, 23 (1949), pp. 35-56.
Pour Ad. SAX, il est particulièrement utile de se reporter à P. GILSON, *Les géniales inventions d'Adolphe Sax* et Alb. RÉMY, *La vie tourmentée d'Adolphe Sax*, deux articles réunis dans *Adolphe Sax*, Brochure programme de L'I.N.R., Série française n° 26, 1939 (avec bibliographie ancienne détaillée).

Ysaÿe a fait couler énormément d'encre. L'ouvrage le plus récent, le plus utile et le plus complet (notamment par sa bibliographie) est dû à son fils, hagiographe certes, mais surtout témoin sans égal: A. YSAŸE, *Eugène Ysaÿe*, Bruxelles, éd. Ysaÿe, 1972 (de la bibliographie, on détachera, par prédilection, E. YSAŸE, *Henri Vieutemps mon maître*, Bruxelles, éd. Ysaÿe, 1968, 26 pp.: un fascinant témoignage jusqu'alors inédit sur Vieuxtemps, l'interprétation de ses propres œuvres et celles du grand répertoire classique).

En ce qui concerne FRANCK, la biographie de V. D'INDY, *César Franck*, Paris, Alcan, 1924, garde un puissant intérêt de témoignage historique. La plus sérieuse étude critique reste celle de L. VALLAS, *La véritable histoire de César Franck*, Paris, Flammarion, 1955. La meilleure approche 'actuelle' est celle de J. GALLOIS, *Franck*, Paris, éd. du Seuil, coll. 'Solfèges' 27, 1966. Sur le plan 'local', M. KUNEL a fait des recherches inlassables, qui débouchent parfois trop sur de la restitution dialoguée, où les sources se perdent: *La vie de César Franck*, Paris, Grasset, 1947; (plus précis:) *César Franck inconnu*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1958.

Pour LEKEU, plus que pour tout autre, un vrai livre est à faire, après dépouillement des masses de documents originaux qui dorment encore, à Verviers notamment. Le meilleur état provisoire de la question — avec bibliographie antérieure — se trouve dans les deux longs encarts de JEAN SERVAIS senior, pour les disques *Musique en Wallonie* 9, 1973 et 14, 1974.

Georges ANTOINE a eu comme premier biographe son frère d'armes M. PAQUOT, *Georges Antoine, l'homme et l'œuvre*, Bruxelles, Hayez, 1935 (avec une remarquable anthologie de textes des *Cahiers du Front*). Voir aussi les notices de M. PAQUOT et de J. QUITIN jointes au disque *Musique en Wallonie* 19, 1975, et aussi M. PAQUOT, *Le compositeur wallon Georges Antoine*, dans *La Vie Wallonne*, t. L, 1976, pp. 141-152.

Une histoire de la musique en Wallonie au XIX[e] siècle se doit de réserver une place particulière à FRANÇOIS-JOSEPH FÉTIS, cet éminent Hennuyer, né à Mons en 1784, mort à Bruxelles (où il fut Directeur du Conservatoire Royal pendant près de quarante ans) en 1871. Compositeur, il est surtout connu pour ses savants travaux de critique musicale. Ce fut lui qui, en 1827, fonda la *Revue Musicale*. Suivirent alors sa *Biographie universelle des musiciens* et sa *Bibliographie générale de la musique*, Bruxelles, 1833-1844, 8 volumes. Le grand musicologue wallon publia également une *Histoire générale de la musique depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, en 5 volumes, ouvrage publié à Paris de 1869 à 1876.

II - LA MUSIQUE EN WALLONIE DE 1919 À NOS JOURS

BROUILLON DE L'ŒUVRE DU COMPOSITEUR PHILIPPE BOESMANS, ÉLÉMENT-EXTENSIONS.

EN GUISE DE PRINCIPES

Achever d'écrire l'histoire, celle de la musique wallonne, par exemple, implique d'abord le refus de la discursivité linéaire. Invoquant le 'manque de recul', les auteurs préfèrent souvent estomper les ruptures: ils ne suggèrent que des tendances. Par ailleurs, la prudence — le souci de conserver de bonnes relations avec leurs contemporains — les incite à citer une multitude de noms, parfois jetés pêle-mêle; l'histoire de la musique wallonne pourrait ainsi se terminer en apothéose, telle une réception officielle à laquelle serait invité quiconque dans sa vie a noirci du papier réglé. L'historien se serait mué en chef du protocole.

En fait, le tableau de ce siècle n'est pas celui d'une fête, même académique. Il évoque davantage la physionomie d'une ville occidentale, Liège, par exemple. Une ville déstructurée par les travaux publics et la spéculation immobilière; une ville désertée par ses habitants; une ville où subsistent des îlots anciens et des monuments majusculaires, privés de leur fonction sociale originelle.

Désarticulée, démunie de centre, la production musicale wallonne ne permet pas une étude dont la logique serait univoque. Elle ne bénéficie plus d'un 'instrument conducteur', le précieux violon que Vieuxtemps (1820-1881) avait légué à Ysaÿe (1858-1931), tous deux interprètes et compositeurs. Force est de multiplier les tracés; marquons-en donc les différences; et puisque les filiations sont devenues illégitimes, on ne retiendra que ceux dont la situation se recommande d'une spécificité exemplaire. A ce titre. la Wallonie du XX^{e} siècle ne présente néanmoins aucune particularité vraiment exceptionnelle. Le statut de la civilisation occidentale procède des mêmes caractères fondamentaux: partout la musique fait entendre un concert discordant.

LA LIGNÉE FRANCKISTE

Joseph Jongen. A examiner de plus près et les hommes et leurs œuvres, on doit toutefois reconnaître la persistance d'une lignée franckiste. JOSEPH JONGEN (Liège 1873-Sart-lez-Spa 1953) en est le meilleur représentant. Est-ce d'abord son père, ébéniste liégeois de talent, qui lui transmit le respect d'un matériau traditionnel, l'art des courbes adroites et des volumes élégants, le secret des assemblages exacts et définitifs? L'enfant lui dut en tout cas sa première éducation musicale, bientôt relayée par l'enseignement du Conservatoire royal de Musique de Liège. En 1897, Joseph Jongen achève ses études en remportant un 'Premier Grand Prix de Rome de composition musicale'.

L'étudiant ne semble pas avoir été rebuté par le programme des cours, qu'ils soient théoriques ou pratiques. Au contraire il révèle, dès cette époque, quelques qualités majeures dont il ne se départira jamais: organisation méthodique, sens du devoir, goût du travail bien fait. Aussi son tempérament devait l'incliner tout naturellement vers le franckisme, qui bénéficiait alors d'un prestige intact. Sa vie durant, Jongen restera attaché tant à l'idéalisation de la matière sonore qu'aux formes très construites; le fond de son écriture orchestrale fera toujours référence aux modèles symphoniques de César Franck (1822-1890).

Pourtant, Jongen sera sensible à d'autres courants, postérieurs au franckisme, et son art révélera de remarquables facultés d'intégration. Aussi son itinéraire personnel offre d'excellentes occasions d'approcher quelques chapitres de l'histoire générale de la musique, auxquels il sera souvent fait référence par la suite.

Le jeune titulaire du 'Prix de Rome' se montre en effet très curieux des productions de ses contemporains. À peine a-t-il obtenu son brevet de compositeur qu'il se rend à Berlin, où il séjourne une année. Ce voyage n'a rien d'exceptionnel à l'époque: nombre de musiciens wallons entretiennent alors des relations suivies avec l'Allemagne, et cela jusqu'à ce que la Grande Guerre vienne briser net cet intense courant de rapports culturels. Grâce à la vitalité artistique de deux capitales germa-

LE COMPOSITEUR JOSEPH JONGEN. *Bibliothèque du Conservatoire royal de Musique de Bruxelles (Photo du Conservatoire).*

MANUSCRIT D'UN EXERCICE D'HARMONIE, RÉALISÉ PAR JOSEPH JONGEN. *Bibliothèque du Conservatoire royal de Musique de Liège.*

niques, Berlin et Munich, Jongen découvre notamment les coruscants poèmes symphoniques de Richard Strauss (1864-1949). Fasciné par cet exemple, le Liégeois s'adresse alors volontiers à l'orchestre pour faire résonner puissamment sa propre lyre (*Symphonie*, 1899; *Concertos* pour violon et pour violoncelle, 1900).

Mais il poursuit son périple européen et, après un passage en Italie, il s'installe à Paris pour six mois (1902). Séjour heureux: non seulement Vincent d'Indy (1851-1931) l'accueille en faisant jouer son *Quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle*, 1902, mais surtout le climat musical se modifie profondément en France, où Claude Debussy (1862-1918) et Maurice Ravel (1875-1937) s'imposent chaque jour davantage. Non sans difficulté, car d'im-

portantes institutions refusent d'accepter ces nouveaux venus; ainsi Vincent d'Indy et sa *Schola cantorum* (que Jongen fréquentera) continuent d'honorer pieusement la mémoire de Franck, cible principale de la jeune génération.

On ignore quelle fut alors la position de Jongen. Toutefois, sa chaleureuse *Fantaisie sur deux Noëls wallons* (1902) est peut-être révélatrice de son sentiment. Nulle trace, dans cette œuvre très réussie, de l'art d'un Debussy ou d'un Ravel; sa solide charpente formelle, son coloris orchestral, sa simplicité spirituelle évoquent davantage le bon 'père Franck'. Fin 1902, la pièce est créée au Conservatoire de Liège, comme pour fêter le retour du compositeur au pays natal. Mais peu de temps après, la *Fantaisie* est également exécutée à Bruxelles, ville dont nous reparlerons longuement.

D'abord parce que Joseph Jongen gagnera bientôt la capitale belge, où il fera une belle carrière de chef d'orchestre avant d'y diriger le Conservatoire de Musique (1925-1939). L'attachement du musicien au terroir demeure pourtant intact; en témoignent des œuvres dont il suffit de citer les titres, *Impressions d'Ardenne* (1913), *La Neige sur la Fagne* (1918).

C'est le moment de préciser que la relation qui s'est nouée entre Jongen et la Wallonie n'est guère empreinte de 'lèyîz-m' plorisme'. Homme de métier, esprit rigoureux, le compositeur ne s'est jamais abandonné aux débordements de la sentimentalité. C'est de la croisée de son cabinet de travail qu'il contemple la nature et toutes ses compositions révèlent l'artiste civilisé, non le campagnard encore moins l'homme du peuple. Serait-ce la raison pour laquelle Jongen n'est finalement pas resté insensible à l'esthétique 'aristocratique' de Debussy et de Ravel? Les deux pièces citées ci-dessus témoignent en tout cas de son ouverture à ce que l'on appelle, par commodité, l' 'impressionnisme'. Des œuvres pour piano ou pour ensemble de chambre (citons le très remarquable *Clair de lune*, 1908) confirment encore cette tendance.

Et l'on peut parler ici de 'tendance'! Car les compositions de Jongen ne refléteront jamais les ruptures radicales qui constituent les caractéristiques les plus pertinentes de Claude Debussy. L'attitude de Jongen offre ainsi l'occasion de préciser le contenu de cet 'impressionnisme', concept flou par excellence. Il faut d'abord redire que le compositeur est toujours demeuré fidèle à Franck. Sous l'influence de la nouvelle école française, il substitue simplement au diatonisme, peu ou prou chromatisé de l'Ecole, d'autres échelles qui s'apparentent aux modes antiques. Toutefois les mécanismes harmoniques, quoiqu'ils soient alors susceptibles de raffinements nouveaux (utilisés avec beaucoup de bonheur par Jongen), ne récusent en rien les fonctions essentielles que la musique tonale leur avait assignées. De même si l'orchestration devient plus irisée et plus chatoyante, elle repose toujours sur les plus solides fondations 'symphoniques'; quelques traits de harpe ou de flûte ne peuvent suffire à les ébranler! Les mutations debussystes sont autrement profondes et il a d'ailleurs fallu attendre Pierre Boulez (1925), précédé par André Souris (1899-1970), pour les mettre pleinement en évidence.

En revanche, le parallèle avec Maurice Ravel peut être poussé plus loin quand on prend en considération la 'dernière période' de ces compositeurs, celle que l'on pourrait appeler 'néo-classique'. Tous deux sont alors en quête de renoncement et illustrent le précepte d'André Gide, *L'art naît de contraintes, et meurt de liberté* — même si l'on discerne plus d'abandon, un mélodisme plus généreux chez le maître liégeois. Pureté des lignes, élégance du propos, netteté du ton caractérisent la *Sarabande triste* (1918), la *Sonatine* (1928) ou la *Troisième suite dans le style ancien* (1930). Mais Franck demeure présent, ainsi que le révèle la robuste *Symphonie concertante pour orgue et orchestre* (1926).

C'est sans doute pourquoi Jongen est resté imperméable aux sollicitations d'autres révolutionnaires du XX^{e} siècle. Sous peine de renier le plus intime de lui-même, le composi-

teur ne pouvait s'aventurer dans les voies nouvelles inaugurées par Arnold Schönberg (1874-1951) et Igor Stravinsky (1882-1971). Beaucoup d'autres, chez qui la présomption remplace la rigueur, n'ont pas eu cette sagesse. Rares sont les musiciens de ce siècle dont on peut écrire : *On se sent en présence d'un art infaillible, d'œuvres sans fissure, écrites avec une sûreté imperturbable: on reprocherait presque à l'auteur (comme à certains peintres) de 'ne jamais rien rater'.*

On l'aura remarqué : cet éloge d'Ernest Closson se termine dans l'ambiguïté. Quand Joseph Jongen meurt en 1953, il ignore très certainement que se formule déjà une critique décisive du pointillisme post-webernien. Une dernière citation, de Stravinsky cette fois: *L'académisme résulte de ce que les raisons de la règle changent, mais non celle-ci; le compositeur académique se soucie donc davantage de l'ancienne règle que de la réalité nouvelle.*

D'autres post-franckistes. L'œuvre de Joseph Jongen illustre à la fois les capacités intégratrices du franckisme ainsi que les limites extrêmes de ce que l'on peut appeler un 'système'. À celui-ci peut se référer la situation d'autres compositeurs, dont la condition est relativement proche du premier. Si nous les mentionnons, c'est afin d'établir l'existence d'une lignée. Celle-ci constitue un phénomène digne d'attention dans l'histoire de la musique wallonne du XX[e] siècle.

Armand Marsick (Liège 1877 - Haine-Saint-Paul 1959) offre un parfait exemple de cette situation. Issu d'une famille de musiciens — son oncle, Martin Marsick, fut professeur de violon au Conservatoire de Paris et compta Flesch, Thibaut et Enesco parmi ses disciples —, cet artiste illustra lui aussi la vénérable école liégeoise du violon: à Paris, il occupa le premier pupitre de l'orchestre de l'Opéra-Comique et de celui des Concerts Colonne. L'écriture l'attirait toutefois, et il put travailler la composition avec Guy Ropartz (1864-1955) et Vincent d'Indy, qui lui transmit les talismans de César Franck.

L'orchestre symphonique lui était déjà familier. Il devint tout naturellement son moyen d'expression le plus naturel. Son tempérament généreux, son mélodisme expressif, ne pouvaient trouver meilleur exutoire (*La Source* 1908, *Scènes de la Montagne* 1910, *Tableaux grecs* 1912 (?), *Stèle funéraire* 1902). Cet homme était un bâtisseur de puissantes constructions sonores. Il fut aussi un colonisateur, s'en allant porter la bonne parole franckiste à Athènes puis à Bilbao, dont il fonda le conservatoire. Après la première guerre mondiale, il revint à la maison mère, le Conservatoire de Musique de Liège, où il enseigna l'harmonie. Sa présence fut hautement bénéfique à la vie culturelle de la cité, car cet 'animateur' infatigable créa et dirigea pendant une décennie les remarquables *'Concerts populaires'*.

Albert Dupuis (Verviers 1877-Saint-Josse-ten-Noode 1967) est l'un des derniers témoins de la prospérité verviétoise (étudiera-t-on un jour le contrepoint exceptionnel par lequel Verviers a conjugué son triomphe industriel et son rayonnement artistique?). Ses études musicales le mènent à Paris où il reçoit docilement l'enseignement de Vincent d'Indy, à la *Schola cantorum*.

Lui non plus ne demeurera pas insensible à l'impressionnisme, ainsi qu'en fait foi sa *Deuxième Symphonie* (1923); mais la référence à Franck s'y trouve exprimée d'une manière bien plus explicite que chez Jongen (un bref passage de cette œuvre se présente comme le décalque d'une séquence transitoire du dernier mouvement de la *Symphonie* de César Franck!).

Dupuis fait également preuve d'un ton volontiers péremptoire et généreux, qui explique peut-être pourquoi nombre de ses productions sont destinées à la scène lyrique, ainsi *La Passion* (1910), qui bénéficia de cent cinquante représentations environ, en Belgique, en France, à Alger; ce drame sacré peut se comparer, toutes proportions gardées, à *Parsifal*, pour ce qui fut de sa résonance mystique auprès du public. À ce titre, le musicien perpétue le modèle du compositeur d'opéra,

ALBERT DUPUIS, vers 1910. *Bruxelles, Bibliothèque du Conservatoire royal de Musique, Fonds P. Bergmans.*

autre legs du XIX[e] siècle. Albert Dupuis clôt cette série. Après lui, nos compositeurs n'écriront plus guère d'ouvrages lyriques.

JEAN ROGISTER (Liège 1879-Liège 1964), *un musicien du cœur*, comme l'écrit si justement son exégète Jean Servais s[r]. C'est en termes particulièrement fervents que s'expriment ceux qui ont bien connu ce musicien liégeois, lorsqu'ils évoquent soit le compositeur, soit l'instrumentiste, soit tout simplement l'homme qu'était Jean Rogister. D'abord parce que cet altiste s'inscrit dans la lignée des maîtres de l'archet; mélodiste-né, il ne craindra pas d'exprimer sans détour le propre chant de son cœur, ardent ou mélancolique, pathétique ou joyeux — toujours 'sincère'. Il se confiera volontiers aux cordes, celles du violon soliste face à l'orchestre, celles du quatuor, celles (plus intimes et plus secrètes) de la viole de gambe ou de la viole d'amour.
L'authenticité du sentiment ne peut toutefois tout expliquer. À nouveau, l'enseignement joue ici un rôle capital, les cours du Conservatoire de Musique de Liège suivis des encouragements de Vincent d'Indy. Ainsi César Franck continue-t-il d'exercer une emprise déterminante sur ce musicien wallon. Conscient de sa dette lointaine, Rogister devait d'ailleurs lui dédier un vibrant *Hommage* symphonique (1955). Cette reconnaissance ne signifie pourtant pas sujétion. Le compositeur liégeois aime traiter la polyphonie modale; ce langage ancien et raffiné fait le prix de son émouvant *Requiem* pour soli, chœurs, orchestre et orgue, 1944. *C'est une œuvre magnifique, exaltante, rendant meilleur celui qui l'entend!* (Joseph Jongen).

Saluons encore le doyen de nos compositeurs, JULES-HENRY GOHY (Verviers 1888). Il *exprime un lyrisme intimiste qui l'attache volontiers à la musique de chambre* (Robert Wangermée). Une importante partie de sa production est également consacrée à la mélodie.

Mais ces compositeurs de bonne famille, s'ils ont cultivé leurs vieilles terres avec autant d'amour que de soin, n'ont pu empêcher la survenance de véritables cataclysmes musicaux, dont les conséquences devaient isoler leurs domaines, lieux devenus clos comme des cimetières. Honorons toutefois leur mémoire, car le refus, qu'ils ont opposé à de nouvelles techniques compositionnelles, n'est pas que l'indice d'une mentalité passéiste. Les capacités d'adaptation de l'être humain ne sont d'ailleurs pas illimitées. Ces maîtres continuent de donner aux contemporains deux leçons essentielles de musique: celle-ci doit

être organisation cohérente de sons d'une part; la structure acoustique ainsi créée doit être un objet de communication entre les hommes, objet porteur de significations esthétiques, d'autre part.

LES NOUVEAUX MOYENS D'EXPRESSION

Désiré Pâque et l'atonalité. Le premier signe du séisme ne vient ni de Vienne, ni de Paris. En 1895, DÉSIRÉ PÂQUE (Liège 1867-Bessancourt 1939) termine sa *Deuxième sonate* pour violon et piano. *La pièce est entièrement atonale.* À l'époque, Arnold Schönberg n'avait pas encore radicalisé sa propre écriture.

Cette composition ne fera pourtant pas date, au sens fort du mot. Si Pâque a beaucoup composé, aucune de ses œuvres ne s'est effectivement imposée à l'attention du public — en dépit d'un certain intérêt Outre-Rhin, avant 1914. A examiner sa production de plus près, force est de constater que l'écriture n'est guère efficace et qu'elle demeure largement conventionnelle. Le compositeur a commis l'erreur de ne faire porter l'effort que sur l'organisation des hauteurs (il concevait d'ailleurs l'atonalité comme le 'mode chromatique unique'), ne se souciant pas assez des autres paramètres. Sans doute concevait-il la forme comme une adjonction incessante d' 'idées musicales', renonçant à la notion classique de 'développement', mais à cet égard, Richard Wagner (1813-1883) avait déjà ouvert la voie.
Au surplus, l'homme a mené une vie qui fut qualifiée de 'vagabonde' et qui l'a mené à Sofia, Athènes, Lisbonne, Rostock...Alors que débute la première guerre mondiale, il se fixe dans la région parisienne. Son activité ne bénéficiera d'aucun rayonnement effectif.

LE COMPOSITEUR DÉSIRÉ PÂQUE. *Bibliothèque du Conservatoire royal de Musique de Liège.*

Bruxelles et la tentative synthétiste. Si la fissure qu'aurait pu introduire Désiré Pâque est demeurée virtuelle, l'édifice post-franckiste va toutefois se lézarder dès le lendemain du Traité de Versailles (1919).
On ne haïra jamais assez la guerre! Celle de 1914-1918 nous a valu d'irréparables malheurs. Pour la première fois dans son histoire — ce fait doit être souligné —, la Wallonie, sa culture, sa civilisation, furent isolées du reste du monde. Le patriotisme était devenu une exigence essentielle, celle de la survie. Résistance morale à tout ce qui venait de l'est; au sud, des kilomètres de tranchées! Or, à Paris et à Vienne, la musique connaissait des années décisives.
La paix revenue, un vif ressentiment persista longtemps envers tout ce qui était germanique. Les trois Viennois, Arnold Schönberg (1874-1951), Anton Webern (1883-1945) et Alban Berg (1885-1935) avaient, à la suite de Désiré Pâque, expérimenté l'atonalité, puis frayé à la musique une voie royale, le sérialisme (1922). Aucun Wallon ne l'emprunta alors.
Sans doute les trois musiciens viennois furent-ils

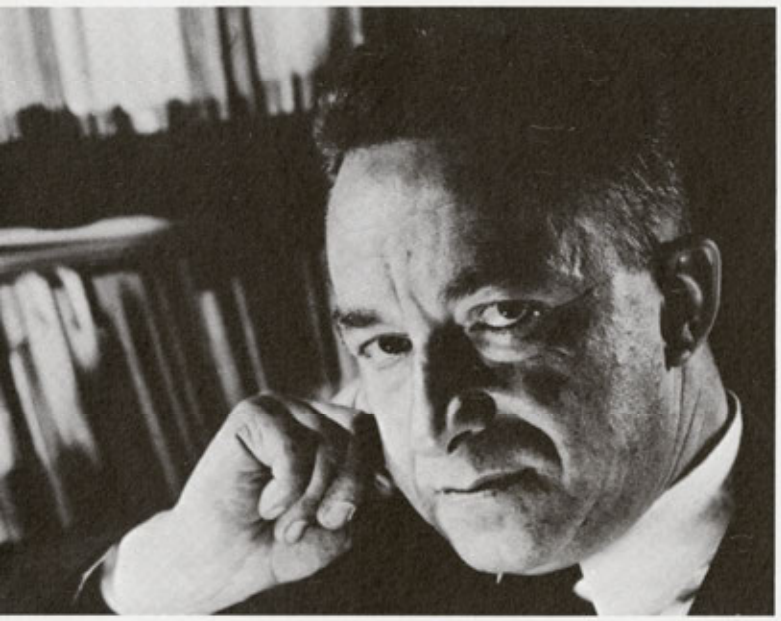
eux-mêmes difficilement acceptés en Autriche et en Allemagne; nombre de leurs œuvres y furent pourtant jouées et suscitèrent d'intéressantes controverses; tragiquement brève, l'époque de la république de Weimar se caractérise d'ailleurs par une vie culturelle particulièrement intense, dont toutes les leçons n'ont pas encore été tirées. Lorsqu'ils veulent expliquer pourquoi les compositeurs des pays de langue française ont ignoré les conquêtes de la musique sérielle, les historiens en mal d'excuses exagèrent erronément le marginalisme des Viennois.

À Paris, la rupture porte un titre, *Le Sacre du Printemps*, et une date, 1913. L'année suivante, la guerre éclatait. La Wallonie n'avait pu entendre l'œuvre nouvelle. Pis, il lui devenait impossible de se familiariser profondément avec son auteur, Igor Stravinsky (1882-1971), dont les métamorphoses allaient se succéder rapidement.

Au lendemain de la guerre, l'écart était devenu trop considérable. Une ville belge, largement francisée, va pourtant essayer de rattraper le temps perdu, Bruxelles. Son attitude sera marquée par un *provincialisme*, que Robert Wangermée a subtilement mis en évidence: à propos d'un concert Stravinsky, donné à Bruxelles en 1920, ce musicologue écrit: 'L'audition, même réduite à des fragments de *Petrouchka* et du *Sacre* au piano, et de quelques autres pièces, avait de quoi effrayer le public, mais la réputation internationale de Stravinsky était déjà considérable: de hautes autorités affirmaient, à Paris et ailleurs, que Stravinsky était un grand musicien; ceux qui comprenaient ou croyaient comprendre, applaudissaient avec enthousiasme; les autres auraient bien voulu s'opposer mais n'osaient pas. C'est ici que commence à jouer le complexe du provincialisme; on n'allait pas refaire, à Bruxelles, la bataille du *Sacre* avec sept ans de retard; en sept ans, Stravinsky, tout en restant inconnu, avait gagné la partie.' C'est dans cet esprit que furent accueillis les concerts *Pro Arte*, qui firent connaître à Bruxelles des œuvres d'Albert Roussel (1869-1937), Bela Bartók (1881-1945), Arthur Honegger (1892-1955), Darius Milhaud (1892-1974), Paul Hindemith (1895-1963), Francis Poulenc (1899-1963) et, bien sûr, Igor Stravinsky; parfois, les noms de Schönberg, Webern et Berg apparurent à l'affiche.

Mais le temps manquait à la plupart de nos compositeurs pour étudier sérieusement ces diverses démarches, tâche d'autant plus malaisée que l'unité du langage musical volait en pièces. Un groupe de musiciens, principalement bruxellois, crut trouver la solution. Elle ne fut qu'un expédient et produisit le plus fâcheux effet. Cette tentative reçut la bénédiction toute paternelle de Paul Gilson (1865-1942), que Bruxelles avait consacré 'son' musicien, tel un roi débonnaire.
Incapables d'inaugurer une voie originale, les 'Synthétistes' voulurent 'couler dans des formes bien définies, bien équilibrées, tous les apports de la musique actuelle'. Citons le jugement que rendit à leur égard Robert Wangermée: '... lorsqu'on examine l'ensemble de leur production, on doit noter que ce qui la caractérise, c'est bien la volonté d'intégrer, à une solide tradition qui jamais n'est mise en question, quelques apports de langage (assez hétérogènes d'ailleurs) de la musique nouvelle'.
Le mauvais exemple était donné. Nombre de compositeurs wallons le suivirent (et le suivent toujours). Ainsi s'amorça le processus de déstructuration évoqué au début de ce chapitre. Un dilettantisme paresseux, un modernisme apparent se substituèrent de plus en plus à la rigueur et à la cohérence qui sont les vertus cardinales de toute œuvre réussie. À titre d'exemples, voici les principes dont se revendiquent deux de ces compositeurs. L'un 'n'ignore rien des extensions modernes de la notion de consonance, mais en use sans recherche systématique du heurt harmonique. De même sa musique, sans être classiquement tonale, n'a rien de l'atonalité absolue chère à Schönberg'. L'autre 'acquit (...) une liberté d'action vis-à-vis de toute règle, système ou credo définitifs

JEAN ABSIL



LE COMPOSITEUR ANDRÉ SOURIS *(Photo R.T. B.F., Service des relations publiques).*

(...). Les éléments constitutifs de son œuvre sont harmonieusement disposés et soumis avant tout à l'expression, à quoi le compositeur accorde une importance essentielle'. Mais comment exprimer si l'on refuse le langage?

Jean Absil ou le renoncement. Rares furent ceux qui, d'une façon ou d'une autre, ne 'synthétisèrent' pas. A la profusion (à la confusion), quatre Wallons, Jean Absil, André Souris, Fernand Quinet et Albert Huybrechts, opposèrent d'autres attitudes.

JEAN ABSIL (Bonsecours 1893-Uccle 1974) reçoit sa première éducation musicale au village natal, dont l'organiste lui fait découvrir les pièces maîtresses de Bach. Ce Hennuyer poursuit ses études au Conservatoire de Tournai et gagne ensuite Bruxelles, où Paul Gilson l'accueille avec chaleur. Absil eût pu rejoindre le groupe des *Synthétistes*, s'il avait été moins attentif à la leçon magistrale de Jean-Sébastien Bach. Homme rigoureux, il cherchera à se dégager des multiples sollicitations de son temps.

Dans un même mouvement, il renonce au postfranckisme et à l'orchestre 'symphonique', son expression matérielle privilégiée. Il ordonne ses préoccupations musicales en réactualisant le contrepoint. Cette technique lui permet de soustraire son écriture polyphonique et rythmique aux fonctions harmoniques traditionnelles (celles — lointaines et fondamentales — de Jean-Philippe Rameau). Dans ce contexte, la dissonance devient une résultante 'naturelle' de la superposition des lignes musicales.

Ce sont là les grands traits d'un portrait idéal de Jean Absil. Car si l'on détaille son catalogue, il faut constater que le musicien hennuyer s'est montré moins conséquent qu'il aurait fallu. Si son *Premier concerto pour piano* (1938) lui a acquis une célébrité internationale, c'est que le compositeur s'est opportunément servi des procédés ravéliens, pour le plus grand plaisir des oreilles hédonistes. Si sa production compte quelque 175 œuvres, elles sont loin de répondre toutes à une nécessité profonde.

Les 'silences' d'André Souris. Sous le titre de *Choral, marche et galop*, pour deux trompettes et deux trombones (1925), ANDRÉ SOURIS (Marchienne-au-Pont 1899-Paris 1970) a écrit *opus 1*. Il récuse ainsi sa production anté-

rieure, d'inspiration debussyste, et, narquois, signifie que sa musique nouvelle ne devra rien au franckisme (l'allusion à l'auteur de *Prélude, choral et fugue* est claire).
Pourquoi cette attitude, tranchée jusqu'à la provocation? Parce que cet autre Hennuyer avait d'abord compris, comme nombre de ses contemporains, que l'acte de composer changeait alors de sens, ainsi que le lui démontraient les concerts *Pro Arte*, à Bruxelles. Plus précisément parce qu'André Souris partageait pleinement les options les plus radicales de son temps; ce n'est pas la musique qui les lui avait révélées, mais un mouvement qui ébranlait les Belles-Lettres et les Arts plastiques, le Surréalisme.

Et tel André Breton, en quête de *Nadja*, transmuant la quotidienneté la plus banale en signes et en prodiges, André Souris, amoureux fou et lucide du son et du silence, découvre le charme inouï des lieux communs musicaux. Lieux communs de la pastorale, de la marche, de la romance ou de la valse (*Rengaines*, pour quintette à vent, 1937). Lieux communs du folklore wallon (*Le Marchand d'images*, cantate pour solistes, chœurs et orchestre, 1944) ou du 'folklore imaginaire' (*Comptines pour enfants sinistres*, pour deux voix de femmes et instruments, 1942).

Composer devient alors un acte discret et subtil. Le créateur s'efface et consommerait presque sa propre mort s'il ne révélait une intelligence des plus aiguës dans la présentation des clichés qu'il affectionne. Ceux-ci deviennent des instantanés insolites. L'insolite, Souris le débusquait également dans les textes, ceux, par exemple, des *Quelques airs de Clarisse Juranville*, pour soprano, quatuor à cordes et piano (1936). A la manière de cette innocente institutrice française, le poète Paul Nougé avait conçu des paradigmes strictement formels, ainsi :

Ils ressemblaient à tout le monde,
Ils forcèrent la serrure,
Vous dépouillez nos arbres,
Vous fatiguez la terre de votre bruit.

En fait, s'il est un domaine que le Surréalisme a peu remué, c'est bien la musique. Sans doute parce que la fonction représentative de cet art est étroite et qu'il exprime par lui-même sa signification propre. Privée d'objet, sa dimension critique est limitée. C'est pourquoi la musique s'associe si volontiers aux entreprises mystificatrices, qu'elle exalte les plus nobles idéaux de l'homme ou qu'elle meuble simplement l'espace des lieux de plaisir.

En définitive, André Souris a peu composé. C'est le penseur, le théoricien — le plus critique que la Wallonie ait connu jusqu'alors dans le domaine de la musique — qu'il faut évoquer pour rendre compte de son apport. Très tôt, il s'intéresse à la *Gestalttheorie* autour de laquelle s'articule sa réflexion. Celle-ci ne propose guère de solutions; elle détruit plutôt les idées reçues dans le monde de la musique. Entreprise salutaire quand on sait la faveur incroyable dont ces doctes inepties continuent de jouir aujourd'hui. *Chevalier de la table rase*, ainsi qu'il aimait se définir, Souris utilisait encore une arme dont il avait le secret, son rire, énorme et mortel comme celui des dieux.

Il ne fut pourtant pas un isolé hautain. Toute sa vie, il entretint des relations suivies avec les meilleurs esprits de son époque, et il faut reconnaître en lui le fondateur d'un groupe qui rassemble aujourd'hui l'élite de nos musiciens. Toujours aux aguets des musiques nouvelles, il sut, un des premiers, déceler les caractéristiques les plus essentielles de Stravinsky (dont la propre démarche s'apparente souvent à la sienne), Webern, Boulez, Karlheinz Stockhausen (1928), Luciano Berio (1925). Sa lucidité exigeante et impitoyable a trouvé de nos jours un héritier en la personne de CÉLESTIN DELIÈGE (Liège 1922), qui compte actuellement parmi les théoriciens les plus remarquables de la musique.
On ne peut assez recommander la lecture d'un volume récent qui rassemble les écrits d'André Souris. Car, ainsi que le chante *Clarisse Juranville*, moderne pythie, *Ils ont semé les questions à pleines mains.*

Fernand Quinet (Charleroi 1898 - Liège 1971). Ses biographes ont regretté qu'il se soit si peu consacré à son œuvre. Très jeune, le musicien était parvenu à vivre de plain-pied avec son époque, collectionnant des toiles de Magritte, Zadkine ou Max Ernst, lisant Proust, Cocteau, Eluard, Gide, Claudel, fréquentant Milhaud, Poulenc, Roussel. Le quatuor *Pro Arte* trouvait en cet ancien élève du Conservatoire de Musique de Bruxelles un excellent violoncelliste, et les concerts du même nom pouvaient présenter sous sa direction *Pierrot Lunaire,* d'Arnold Schönberg, ou l'*Octuor,* d'Igor Stravinsky.
Son catalogue est réduit à l'extrême. Ce compositeur aime d'ailleurs la litote, surtout quand elle sonne comme un aphorisme (*Charade,* quatre pièces enfantines pour violon, violoncelle et piano, 1927). Parfois sa plume est irrévérencieuse, ainsi telle fugue écrite en hommage à Gevaert (1828-1909) et cultive le lieu commun moqueur (*L'École buissonnière,* pour quatuor à cordes, 1930).

LE COMPOSITEUR FERNAND QUINET, EN COMPAGNIE DE DAVID OÏSTRAKH *(Photo José Mascart, Liège).*

Comme André Souris, il ne peut toutefois échapper au dilemme Debussy-Stravinsky. Comme André Souris, il eût pu jouer les enfants terribles avec beaucoup de talent. Mais, vers 1935, la composition est pour lui une aventure terminée. Excellent chef, il se consacrera à la direction d'orchestre et il régnera pendant un quart de siècle sur le Conservatoire de musique de Liège. Ce compositeur circonspect se montra de plus en plus réservé envers la musique de son temps et son scepticisme foncier n'alla pas sans aigreur. A la fin de sa vie, retiré en France, il devait écrire ces lignes acrimonieuses : '...peu à peu, je me suis retranché dans la solitude et cela par défi et grâce à la puissance de mépris dont je suis capable'.

Albert Huybrechts. Les vingt années de l'entre-deux-guerres furent toutes difficiles pour les musiciens wallons. Elles ont atrocement marqué l'existence d'un compositeur qui demeure aujourd'hui pratiquement inconnu. Pourtant, c'est ALBERT HUYBRECHTS (Dinant 1899-Woluwé-Saint-Pierre 1938) qui apparaît aujourd'hui comme le compositeur le plus valable de cette période.

Sa vie semble médiocre. En réalité, la misère lui donne une dimension extraordinaire. À seize ans, il travaille déjà pour gagner son pain: nanti d'un premier prix de hautbois, décerné par le Conservatoire de Musique de Bruxelles, il se retrouve tâcheron de la musique, joue dans des orchestres de variétés, à Paris et à Bruxelles, aux Folies-Bergère, à l'Alhambra, au Palais d'Eté. Puis les malheurs s'abattent. Nous préférons laisser le soin de les conter à son frère Jacques, qui a bien voulu nous faire tenir une note biographique d'une brûlante lucidité:

Tout commence ce jour de mars où le père meurt. Il laisse une veuve complexée et sans moyens, un petit garçon de trois ans, une jeune fille de seize et son grand fils Albert. Il a vingt et un ans. On lui met tout sur les bras et, pour ce faire, ce ne sont pas les bonnes raisons qui vont manquer. Il se laissera toujours prendre au chantage sentimental [...]. *Pour le garder dans le chemin du devoir, ne suffisait-il pas d'agiter constamment devant ses yeux le spectre de l'infamie?*
En vérité, il y a un fait caché et somme toute peu avouable, comme tout ce qui est affectif et contraire à la logique des choses: le sacrifice qu'il fit de sa vie artistique et sentimentale en prenant totalement et sans réserve sa famille à charge, en se soumettant à une forme d'accaparement maternel trop bien connue [...]. *Après une vie conjugale impossible, la mère a reporté finalement sur son fils toute l'affectivité qu'elle n'avait pu libérer ou satisfaire autrement.*

Pourtant, deux prix remportés en 1926 le font subitement sortir de l'obscurité: le premier grand prix du festival d'Ojay Valley (États-Unis) va à son premier *Quatuor* à cordes, 1924; sa *Sonate pour violon et piano*, 1925, reçoit une consécration enviée, le *Prix Coolidge* (Washington). Par ailleurs, les concerts *Pro Arte* trouvèrent sans doute en lui leur auditeur le plus attentif. Pour Huybrechts, il ne s'agissait pas d'être simplement au fait des derniers cris qui traversaient alors la musique occidentale. Quoiqu'il se fût fixé à Bruxelles, ce musicien était demeuré provincial, ignorait le monde et prenait la musique au sérieux.

Bientôt, *nous sommes en 1929. Ce sont les années folles. La spéculation tourne toutes les têtes. En attendant la situation qui lui revient et pour faire durer son argent le plus longtemps possible, il s'est mis à jouer en bourse comme tout le monde* [...]. *Quand survient le krach de Wall street, on pourra tout juste le sauver de la déconfiture, mais il est ruiné.*

L'homme est à demi brisé. Il demeure toutefois intransigeant envers la musique et ses

BUSTE DU COMPOSITEUR ALBERT HUYBRECHTS, *dû au sculpteur Pierre Peeters.*

convictions politiques. Timide, maladroit, il entreprit d'innombrables démarches afin d'obtenir une position officielle. Elles échouèrent toutes, si l'on excepte la charge médiocre qu'il reçut à la fin de sa vie au Conservatoire de Musique de Bruxelles. D'ailleurs, *Huybrechts fut ce que l'on appelle aujourd'hui un homme de gauche, c'est-à-dire dangereux (alors bien plus que de nos jours) aux yeux de la société où il aurait dû s'imposer* [...]. *Vers la fin,*

MANUSCRIT AUTOGRAPHE DU QUINTETTE À VENT (1936) d'ALBERT HUYBRECHTS.

quand aux abois, il lui apparaît clairement qu'il lui faudra troquer sa liberté ou périr, il semble hésiter quelque temps, puis soudain fait front avec ce terrible et naïf 'Je ne vendrai pas mon âme au diable!'
Quelques mois plus tard, la mort devait venir comme une délivrance, lui ayant laissé, semble-t-il, le temps de ce dernier refus.
Voilà la vie de cet homme. Son frère fournit encore une ultime information : *Il faut bien finir par parler d'une chose secrète entre toutes. Le fait important n'est pas qu'il ait eu des liaisons sentimentales, mais qu'elles aient été toutes platoniques. Bien qu'il soit établi qu'il recula toujours devant des obstacles moraux, on est frappé de l'importance qu'il leur donne. On a pu considérer cela de différentes façons selon ce qu'on en savait. Personne n'a encore osé demander d'explication, peut-être parce qu'on ne voyait que des explications humiliantes.*

Comme tant d'autres, Albert Huybrechts reçut un enseignement pétri de franckisme. Pourtant, sa première œuvre importante, *David* (1923), révèle qu'il eut tôt fait d'assimiler quelques-unes des leçons les plus essentielles, les plus décisives de Claude Debussy. Maurice Ravel ne lui est pas non plus inconnu : certaines fulgurances orchestrales de ce *poème biblique* ne cèdent en rien à l'éblouissante fusion instrumentale qui transfigure soudain le dernier tableau de *Daphnis et Chloé*.
Deux ans plus tard, le compositeur écrit sa *Sonate pour violon et piano*. Elle marque une nouvelle rupture. L'écriture est devenue néo-classique. On peut évoquer à ce propos une autre sonate pour violon et piano, que Ravel écrivit en 1920-1922. La comparaison favorise Huybrechts: la forme est mieux conduite, le dépouillement ne s'accompagne pas d'un racornissement de l'invention.
La *Sérénade* en trois mouvements, pour grand orchestre (1929), contraint à choisir une autre personnalité en guise de repère. Seul Stravinsky peut servir. Six ans auparavant, Huybrechts avait lu et relu le *Sacre*. Il eut la sagesse d'attendre longtemps avant de conclure à la nécessité d'une troisième rupture, tout aussi nette que les précédentes. L'allégresse, la fraîcheur de cette œuvre viennent peut-être de ce qu'Albert Huybrechts rencontre à l'état natif les éléments premiers de la musique, non seulement des 'mélodies rustiques', mais des rythmes, des timbres, des impulsions. Aussi l'harmonie bitonale est-elle conduite avec la plus naturelle des évidences. Et, comme chez Igor Stravinsky, 'la notion de "forme" ne désigne plus seulement des schémas architecturaux, des caractéristiques stylistiques ou des particularités de genre, mais la totalité de l'œuvre enracinée dans les propriétés organiques de ses matériaux' (André Souris). De ce point de vue, la cohérence (entendez: la réussite) de l'œuvre apparaît manifeste au cours de son premier mouvement.

La distance qui la sépare de *Chant d'angoisse* (1930) se situe cette fois moins dans le langage musical que dans la vie du compositeur. Cette fois, la ruine financière l'ensevelit à demi. En tête de la partition, il écrit ces lignes de Léon Bloy: 'Il faut qu'il tombe, le misérable! Rien ne le sauverait, car Dieu lui-même veut qu'il tombe. Vainement il a essayé de se cramponner aux cieux. Les frissonnantes étoiles se sont reculées.'
Aussi pour commenter cette pièce orchestrale, la plus personnelle du musicien, faut-il à nouveau changer l'angle d'approche. L'analyse de l'écriture doit faire place à une herméneutique qui rendrait compte de la visée expressive d'Albert Huybrechts. Qu'on nous entende bien. Il ne s'agit pas de récuser l'étude formelle de la partition; elle serait certainement très pertinente. Mais si la comparaison avec Alban Berg se justifie, ce n'est pas grâce à un moyen terme qui serait le dodécaphonisme, mais en raison de ce qu'on nomme, faute de mieux, l'"expressionnisme', en dépit de toutes les ambiguïtés et facilités verbales qu'autorise cette terminologie.

Les limites qui nous sont assignées ne permettent pas de développer plus avant le 'cas Huybrechts'. Ces quelques lignes sont stricte-

ment indicatrices : d'une vie qui suggère des arrière-fonds singulièrement complexes; d'une œuvre dont la qualité demeure exemplaire; d'un itinéraire artistique balisé par les plus grands créateurs de ce siècle. Indicatrices enfin d'un énorme scandale, puisque la misère de cet homme résulte, en dernière analyse, de la société qui l'a permise. Et le scandale n'a pas cessé. Il n'existe à ce jour aucune étude consacrée à Huybrechts; son œuvre (une trentaine de partitions) demeure rarement jouée.

Permanence du synthétisme. 'Se remettre en question'. Cette proposition est devenue une idée reçue de notre temps. Rares sont ceux qui l'assument sans que cette attitude aboutisse à un nouveau conformisme ou à quelque névrose impuissante. A cet égard, le témoignage d'Albert Huybrechts se révèle exceptionnel. André Souris lui-même n'avouait-il pas à quelques intimes que son œuvre musicale restait, en définitive, 'coincée entre Debussy et Stravinsky'?

Depuis, les occasions de remise en question se sont pourtant multipliées. Au contraire de la Grande Guerre, le second conflit mondial n'a pas isolé la Wallonie du reste du monde, de 1940 à 1945. Sans doute faut-il en trouver la raison dans le fait que les moyens de communication avaient connu, dans l'entre-temps, un essor prodigieux; d'autre part, c'était la planète entière, ou peu s'en faut, qui résonnait du bruit des armes, de telle sorte que la situation de la Wallonie ne différait guère de celle du monde 'civilisé'.

La paix revenue, l'histoire de la musique allait connaître de nouvelles révolutions. Celle d'abord que les trois Viennois, Schönberg, Webern, Berg, avaient préparée au début du siècle. Anton Webern meurt tragiquement en 1945. Son œuvre, peu diffusée en Europe jusqu'alors et extrêmement réduite, — elle compte trente et un *opus* —, apparaît enfin décisive et jouit subitement d'un prestige tel qu'elle permet de dépasser l'antinomie Debussy-Stravinsky. C'est l'époque du post-sérialisme webernien, mené par Pierre Boulez. Le mouvement essuie pourtant de très sérieuses critiques au milieu des années cinquante; Iannis Xenakis (1922) refuse alors cette combinatoire pointilliste et valorise les masses sonores, 'scientifiquement' légitimées par le calcul stochastique. D'autre part, les possibilités, puis les contraintes de l'électro-acoustique vont diriger les musiciens dits d'avant-garde vers d'autres préoccupations; la nouveauté de ce matériau crée peu à peu des problématiques compositionnelles hautement originales. Dans le même temps, l'aléatoire fait irruption; il autorisera par la suite l'improvisation collective (Mai 68 vivifiera singulièrement de pareilles pratiques, en les dotant de motivations mi-politiques, mi-poétiques). Les mystiques orientales et l'une de ses expressions musicales les plus élaborées, le *râga* indien, inspirent nombre de musiciens œuvrant dans des directions pourtant très diverses: quoi de commun entre l'animisme de Karlheinz Stockhausen et les pièces répétitives de Terry Riley? Puis, il y eut encore la contre-culture, les Beatles, le *free-jazz*, la musique-environnement...

Au moment où ces lignes sont écrites (1977), l'Europe occidentale continue de pâtir d'une grave crise économique. Elle se révèle singulièrement vive dans une Wallonie désavantagée par des déséquilibres structurels antérieurs. Le tableau qui vient d'être esquissé est celui d'une société dont la prospérité économique permettait cette abondance éclatée et pouvait admettre une joyeuse confusion des idées artistiques. On peut donc estimer que nous vivons la fin d'une époque. De celle-ci, la Wallonie n'a guère profité car elle compte, plus que d'autres terres, de vieilles gens agitant de vieilles idées dans de vieilles maisons (Alfred Sauvy).

Certains refusèrent net ces nouvelles orientations. On a dit plus haut les raisons, bonnes et mauvaises, de leur attitude. Beaucoup, toutefois, tentèrent l'aventure. Un Synthétisme implicite et superficiel rend compte de leurs œuvres. De Stravinsky et de Bartók, seule une rythmique appuyée aux accents asymétriques a été retenue, jointe à des dissonances gra-

tuites. Certains audacieux écrivent des œuvres atonales, en conservant néanmoins au thématisme une valeur déterminante; les trois Viennois n'avaient-ils pourtant pas proposé une critique de plus en plus vive du 'thème' élément recteur de l'esthétique classique? D'autres utilisent même l'électro-acoustique, mais s'en servent comme d'un simple décor sonore.

C'est donc l'incohérence qui est la marque générale de ces productions. La déstructuration du langage musical est devenue entière. Si, d'aventure, on le fait remarquer, la réponse la plus commune tient en une phrase: le compositeur incriminé se prétendra 'au-dessus des systèmes' car, à son estime, rien n'est plus important que d'exprimer 'l'émotion humaine'.

Exceptons toutefois MARCEL QUINET (Binche 1915), dont le métier très sûr lui permet d'assumer ce contexte assurément difficile et dont l'œuvre rend un son pertinent.
On sait qu'André Souris a éveillé d'autres intelligences, créant ainsi un groupe de musiciens. Non une école car les œuvres de ses représentants ne se fondent sur aucune doctrine commune. Quoi de pareil entre Pierre Froidebise (Ohey 1914-Liège 1962) et Henri Pousseur (Malmedy 1929)? Certes pas leur production mais des éléments plus fondamentaux et plus extérieurs à la fois. Leur personnalité est évoquée en un autre endroit de cet ouvrage. Le lecteur voudra bien s'y référer; il lui sera ainsi permis de constater ce qui peut réunir Pousseur, Froidebise et Souris.

Philippe Boesmans. Cette famille — qui n'a vraiment rien de patriarcal — compte également un musicien dont chaque œuvre rend un son très personnel. Il est délicat de relever dès à présent ce qui, dans l'existence de PHILIPPE BOESMANS (Tongres 1936), paraît pertinent afin d'expliquer le musicien. Assurément complexe, sa vie pose pourtant un problème qui ne peut être tu dans un ouvrage traitant de la Wallonie. Cet homme est, en effet, né en

LE COMPOSITEUR PHILIPPE BOESMANS.
Collection particulière.

terre limbourgeoise; sa langue maternelle est un néerlandais mâtiné du patois de Saint-Trond.
Toutefois dix-neuf kilomètres seulement séparent Tongres de Liège, et c'est au Conservatoire de Musique de cette ville que Boesmans apprend le piano. La 'Cité Ardente', le jeune musicien ne l'adopte pas de sitôt. Il aime Bruckner (1824-1896) et Mahler (1860-1911), que presque personne, alors, ne connaissait à Liège.

Un jour, il rencontre par hasard Pierre Froidebise. Le clan l'adopte immédiatement. Par la suite, un emploi à la Radio-Télévision belge l'appelle à Bruxelles. Il quitte Liège et Tongres sans regret, heureux d'échapper à la vie provinciale. Là, il fréquentera André Souris et, presque journellement, Célestin Deliège.
En 1971, il revient toutefois à Liège, dans le sillage d'Henri Pousseur qui rentrait lui-même au pays. Son existence se concentre sur son œuvre, à laquelle il accorde les soins les plus minutieux. Pourtant, la vie musicale wallonne

requiert dans le même temps toute son attention. Un autre paradoxe s'observe dans son attitude de créateur. Composer est devenu une passion. Il s'y adonne avec une patience infinie, une lucidité distanciée. La musique serait-elle pour Boesmans le plus délicieux des supplices?

Ce compositeur est avare de commentaires sur son œuvre. La plupart du temps, il s'en tient à quelques notes sèches. Elles révèlent que chaque pièce est motivée par un projet acoustique mené jusqu'à son accomplissement. Pour ce qui est de son esthétique, il se contente volontiers d'une seule expression, le *trompe-l'oreille*.

C'est de cette oreille qu'il faut entendre *Upon la-Mi*, pour voix, cor et ensemble instrumental (1971), dont les charmes sophistiqués et l'éclat pailleté lui valurent le *prix Italia*. De même, quand Boesmans s'adresse à l'orgue, c'est pour faire entendre un tout nouvel instrument (*Fanfare II*, 1972) et le décharger de ses traditions d'écriture; les tenues sont rares car l'interprète change constamment de clavier. Ainsi l'orgue donne-t-il l'impression d'éclater à tout moment.

On a pu parler de néo-romantisme avec *Intervalles II*(1973), somptueuse pièce symphonique dont le mélodisme est évident. L'œuvre a plutôt trompé le public sur la nature du compositeur, en qui on a voulu reconnaître à cette occasion un tempérament profondément lyrique.

En fait, Boesmans est un musicien de la violence, de la fureur et de la révolte, même s'il a horreur des massacres et des bombes, même s'il aime dissimuler son visage derrière les masques de la tragédie et de la comédie. C'est peut-être *Elément-Extensions*, pour piano et ensemble instrumental (1976) qui, jusqu'à présent, est sa partition la plus spécifique. Dense et imaginatif, ce grand *Thème et variations* déconcerte par la simplicité de sa proposition initiale, l'incandescence de ses développements, la mécanique presque absurde de son 'scherzo'. Ici, Boesmans se soucie peu de séduire; cette œuvre ne cesse d'étonner, abrupte comme le génie.

Il est malaisé de situer ce compositeur parmi les multiples orientations évoquées plus haut. Il est plus adéquat de le décrire 'tel qu'en lui-même' — l'originalité de sa production ne permet d'ailleurs pas d'autre solution. La cohérence est sa vertu première. Elle procède d'un choix autour duquel la partition s'organise dans la plus grande rigueur, et avec le souci de rendre manifeste le paramètre étudié. Philippe Boesmans se montre attentif tant à la logique interne de son écriture qu'aux possibilités effectives de perception auditive. Aussi son œuvre abonde en *intentions réalisées* (Célestin Deliège).

Ceci explique pourquoi *Fanfare II* recourt à une échelle modale utilisée par Guillaume de Machault (1300-1377); la compréhension harmonique ne pose ainsi aucun problème et l'auditeur peut alors porter toute son attention sur l'aspect proprement instrumental de cette pièce. Le but du compositeur était d'ailleurs de traiter de manière inouïe la matière sonore propre à l'orgue. De même le traitement lyrique de la voix humaine, dans *Intervalles III* (1976) — ainsi que quelques brèves références aux *Vier letzte Lieder*, de Richard Strauss — sont légitimés par la nécessité de mettre le public en état d'adhérer pleinement à un poème de Bertolt Brecht, dont la lecture termine cette œuvre symphonique. Si *Attitudes*, qui fait appel à la danse, à la voix et à un ensemble instrumental, recourt à des modes d'expression si variés, c'est en vue de permettre de présenter la même histoire — une femme perd un gant, *Piazza Navona*, à Rome; un homme le ramasse — sous des aspects très différents et de mettre ainsi en évidence les multiples articulations qui permettent de conjuguer l'action scénique et la musique.

On l'aura compris, chaque œuvre de Philippe Boesmans réalise une expérience, à partir d'un élément donné. Mais, conformément à la tradition de la musique occidentale, c'est peut-être l'harmonie qui est le banc d'essai favori

du compositeur. Il ne s'agit pas ici de la technique d'enchaînement des accords. La catégorie doit être entendue d'une manière élargie. Dans cette perspective, *Sur mi*, pour deux pianos, orgue électrique et percussion (1974), est une étude sur la 'couleur' des intervalles, tandis qu'*Elément-Extensions* prend en compte un des plus vieux problèmes de la musique, les rapports si délicats entre le diatonisme et le chromatisme.

Ces quelques exemples révèlent ce que Boesmans doit au passé musical. Mais, dans le même temps, son art échappe à une classification chère aux historiens traditionnels quand ils distribuent les étiquettes de conservatisme et de modernisme. Si Boesmans est attentif aux leçons de l'histoire de la musique, c'est sans se soucier de l'écoulement du temps qui la jalonne. Sa visée est directement synchronique.

Peut-être est-ce, *hic et nunc*, une solution à la situation éclatée du langage musical? Répétons-le : les filiations sont devenues illégitimes; il n'est plus question de fonder une école ou de décréter des dogmes. Il s'agit de *composer*, au sens étymologique du terme. Il s'agit donc de construire des structures sonores, dont l'organisation soit intelligible au plus grand nombre, et des significations esthétiques les plus délicates. La musique démontre sa raison d'être, justifie son coût social, si l'ensemble d'opérations qu'elle met en œuvre assure entre les groupes et les individus certains types de communication civilisée. A cet égard, il fallait prendre en considération l'œuvre de Philippe Boesmans car elle se révèle non seulement spécifique et exemplaire (c'était le critère annoncé au début de ce chapitre), mais elle pourrait surtout sonner comme un oracle pour l'avenir de la musique en Wallonie.

Philippe DEWONCK

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

E. CLOSSON et CH. VAN DEN BORREN, *La musique en Belgique du moyen âge à nos jours*, La Renaissance du Livre, Bruxelles, 1950, 488 pages. R. WANGERMÉE, *La musique belge contemporaine*, La Renaissance du Livre, Bruxelles, 1959, 152 pages. *Music in Belgium*, CeBeDeM - A. Manteau, Bruxelles, 1964, 158 pages. R. DE GUIDE, *Jean Absil vie et œuvre*, Casterman, 1965, 230 pages. J. SERVAIS, *Jean Rogister un musicien du cœur*, Editions Arts et Voyages, Lucien De Meyer, éditeur, 1972, 170 pages. A. SOURIS, *Conditions de la musique*, Éditions de l'Université de Bruxelles et du Centre national de la recherche scientifique, 1976, 311 pages.

LINOGRAVURE DE GEORGES COLLIGNON *pour un Concert organisé en 1949 et comportant, comme 'Jeune musique liégeoise', des œuvres de Pierre Froidebise, Célestin Deliège, Edouard Senny et Henri Pousseur. Collection Henri Pousseur, Liège.*

III - PIERRE FROIDEBISE ET LA MUSIQUE EXPÉRIMENTALE EN WALLONIE

UN INITIATEUR

PIERRE FROIDEBISE naquit à Ohey, beau village du Condroz, le 15 mai 1914. Son père était pharmacien, érudit, amateur de vins de Bourgogne. Leur maison était située à l'ombre du clocher de l'église, voisine d'un traditionnel jardin de curé, dont Pierre, cadet de la famille, précédé de deux sœurs sensiblement plus âgées, garda toute sa vie, même à l'heure des révoltes métaphysiques, le souvenir affectueux.

Les années de formation. Après une enfance à la fois insouciante et réglée, dans ce cadre quasi monacal mais baigné de tendre lumière, il est envoyé, à l'âge de onze ans, au collège de Dinant; il emportait dans son cartable la reproduction d'une toile de Chagall, découverte depuis peu; cette icône allait tout à la fois le protéger des glaces inconnues et orienter de manière décisive sa sensibilité personnelle.
Ayant déjà rencontré la musique dans son milieu familial, il fut immédiatement subjugué, lors des offices à la chapelle, par les sonorités de l'orgue, à la maîtrise desquelles il fut initié par l'abbé CAMILLE JACQUEMIN, ancien élève de Vincent d'Indy et professeur au petit séminaire de Floreffe. Bientôt, le jeune homme accompagnait le chant grégorien, improvisait au clavier, lisait un grand nombre d'œuvres musicales, tentait même ses premières compositions. C'est de cette époque que datent plusieurs précieuses amitiés, comme celle de l'architecte Roger Bastin. Cependant, une grave maladie (dont les séquelles le poursuivront toute sa vie et finalement lui seront fatales) interrompt ses études secondaires peu avant leur achèvement et l'oblige à une longue pause qu'il passe tout entière dans son village d'origine.

Après avoir hésité un moment à entrer au couvent dominicain de La Sarte, Pierre Froidebise reprend peu à peu des études musicales, d'abord au Conservatoire de Namur (solfège, piano, harmonie), puis à celui de Bruxelles, où il entre en 1936. Il y suit les cours de Paul de Maleingrau pour l'orgue, de Raymond Moulaert pour le contrepoint, de Joseph Jongen et de Jean Absil pour la fugue; il complète cette formation par des leçons particulières chez Paul Gilson et chez Charles Tournemire à Paris. Parti d'un univers franckiste, dont témoigne une juvénile *Sonate pour violon et piano*, il découvre graduellement Ravel, Stravinsky, Milhaud, trouve chez eux des modèles de plus en plus nourriciers et donne alors à ses intentions une tournure résolument progressiste. Une *Sonatine pour orgue*, datée de 1939, témoigne de l'originalité et de la vigueur de sa jeune pensée créatrice. Il continue cependant à habiter principalement Ohey, dans la paix de son terroir; d'où il se rend hebdomadairement à ses lieux d'étude, ce qui ne l'empêche pas de nouer de solides amitiés, par exemple avec Arthur Grumiaux (à qui il dédie sa *Sonate*), avec Marcel Druart et surtout avec Marcelle Mercenier.

Les débuts dans la composition. Malgré les perturbations dues à la guerre, il obtient le prix de composition en 1941 avec *La Légende*

de Saint Julien l'Hospitalier (d'après Flaubert) et est appelé à Liège en 1942 comme titulaire des orgues de Saint-Jacques, où il donne pendant plus de dix ans des auditions hebdomadaires très remarquées, principalement de musique ancienne. Une charge de cours d'harmonie pratique, adjointe à la classe d'orgue, lui est confiée au Conservatoire, et son installation dans la Cité wallonne se révèle vite comme le point de départ d'une ardente activité animatrice. Son studio devient le lieu de ralliement de toute une intelligentsia liégeoise: s'y croisent les peintres J.-A. Keunen et Edgar Scauflaire, le pianiste René Delporte, le philosophe Étienne Evrard, les médecins-professeurs Marcel Florkin et Zénon Bacq, avec qui il prépare, notamment la mise sur pied, dès la fin des hostilités, d'une section musicale de l'A.P.I.A.W., (Association pour le Progrès Intellectuel et Artistique de la Wallonie). Entre-temps, il s'est présenté au Prix de Rome en 1943 et il y a obtenu le deuxième prix avec la cantate *Ulysse et les Sirènes*; mais, surtout, il a composé, dès 1942, ses *Trois Poèmes Japonais* pour voix et orchestre, sur des tankas du X^{e} siècle, (il en existe aussi une version avec piano); dans cette partition, il réalise une fusion très personnelle d'éléments de tonalité tardive (non wagnérienne) et de phénomènes décidément émancipés de la grammaire harmonique héritée.

Nommé professeur d'harmonie, puis d'harmonie pratique au Conservatoire de Liège, il épouse, en 1946, Denise Ledent, dont il aura de très nombreux enfants. 1947, c'est l'année où entouré d'un groupe d'élèves avancés (citons Édouard Senny, Marthe Pendville, Célestin Deliège, Elie Poslawsky), il découvre la musique dodécaphonique (René Leibowitz vient de publier *Schoenberg et son Ecole*) et entreprend de la révéler — avec d'autres innovations musicales — au public liégeois. Lors d'une soirée organisée dans cette perspective (et que je ne puis oublier, car elle marqua de manière décisive mon arrivée au Conservatoire et toute la suite de mon existence professionnelle), Senny interprète la création belge des *Variations pour piano, opus 27* de Webern, dont il rédige peu après une volumineuse et remarquable analyse.

Au même moment, André Souris, avec qui Froidebise s'est également lié et qu'assiste entre autres Marcelle Mercenier, poursuit dans le même sens un travail d'étude et de diffusion, entrepris depuis plusieurs années au 'Séminaire des Arts' de Bruxelles. C'est dans ce cadre que sont créées les *Cinq comptines* que Pierre Froidebise compose en 1947. L'œuvre où s'accomplit une synthèse du rythme et des modes d'articulations stravinskiens, est d'un chromatisme généralisé, largement responsable des structures harmoniques tout en se distinguant de l'expressionnisme viennois.

Un animateur. Le studio de Froidebise continue d'être un extraordinaire creuset culturel, au sens pur et fort de ce dernier mot. Tapissé de milliers de volumes, où voisinent toute la littérature moderne et les grands écrits traditionnels, tant grecs ou hébreux que chinois et japonais, il abrite aussi les livres d'art les plus récents, beaucoup de philosophie, de politique, pas mal de science, et, naturellement, les partitions les plus diverses: Guillaume de Machault et Liszt, Webern (publié, ou en copie manuscrite), Schubert, Bach, Monteverdi. Surtout, pas d'empilage snob ou sèchement érudit; à chaque ouvrage correspond un intérêt réel. Froidebise était certainement l'exemple de ces esprits pluridisciplinaires dont nous avons tant besoin. Et comme les amours artistiques ne demandent qu'à être partagées, les élèves et amis sont accueillis sans restriction. Une amitié, exceptionnellement généreuse, montre, révèle, fait entendre: soit au piano (avec association de la voix quand c'est nécessaire — le chant de Pierre Froidebise était d'une musicalité admirable), soit au tourne-disque (le choix de sa discothèque était exceptionnellement varié), soit, bientôt, au magnétophone (il fut sans doute l'un des premiers Liégeois à en posséder un). Bref, il s'agit bien d'un *initiateur* comme il en existe peu. Et, dans tout cela, rien de pédant, de contraint, de scolaire. La découverte, l'analyse se font de manière toute naturelle, entremêlées

PREMIÈRE PAGE DE LA PARTITION D'*AMERCŒUR* (QUARTIER DE LIÈGE) PAR PIERRE FROIDEBISE. *Le texte poétique invoque les noms de rues de Liège sous forme de comptines dues à Jean Séaux. Collection particulière, Liège.*

de conversations touchant spontanément à la vie jusqu'en ses détails les plus quotidiens. Un peu plus tard, quand la famille se sera installée au quartier du Laveu, les longues nuits de discussions, de rêveries utopiques et de plaisanteries, arrosées de gros vin rouge et nourries de familières tartines, se termineront souvent par une promenade aux proches hauteurs de Cointe, pour y contempler les paysages industriels ou voir se lever, l'été, le soleil aux horizons urbains.

On peut maintenant rencontrer en ces lieux le poète Fernand Imhauser, les peintres du groupe Cobra, les Compagnons de Saint-Lambert, comédiens amateurs animés d'un feu très sacré et des rangs desquels sortira maint professionnel notoire, on peut y entendre des personnalités internationales comme l'esthéticien Boris de Schloezer, le peintre Magnelli (qui expose à l'A.P.I.A.W.), l'écrivain Francis Ponge (qui y donne une conférence), les compositeurs Dallapiccola ou Leibowitz.

D'ailleurs, un groupe de musiciens belges, conduit par André Souris et Pierre Froidebise, se rend à Paris afin d'y rencontrer les représentants les plus autorisés de l'avant-garde: non seulement Leibowitz lui-même, mais aussi ses élèves, en particulier le jeune et bouillant Pierre Boulez, qui se prépare à devenir rapidement le cœur d'une dissidence plus avancée, tirant aussi sa substance de l'exemple d'Olivier Messiaen, dont l'esthétique littérale a cependant été dépassée.

L'activité de recherche du groupe liégeois, concrétisée dans le cercle d'études musicales 'Variations', prend une tournure de plus en plus subversive, et sera rapidement exposée, de ce fait, non seulement aux attaques de la critique et de certaines autorités officielles, mais même, au bout de quelques temps, à un réel danger d'éclatement. Tous les amis ne partagent pas entièrement l'enthousiasme explorateur de certains d'entre eux. Pierre Froidebise lui-même, qui a participé en 1949 à la production commune avec une cantate sur les noms des rues de Liège (groupés en comptines par Jean Séaux), *Amercœur*, hésite à s'engager dans les aventures les plus téméraires: il se montre, à juste titre, soucieux d'un héritage musical dont il connaît si intimement les richesses mûries aux coteaux de l'histoire. Il éprouve de sérieux doutes devant les chemins empruntés par les 'jeunes Turcs', qui commencent à se répondre de Paris à Liège ou à Cologne: pendant un certain temps, ces chemins ne vont-ils pas sembler arbitraires ou excessifs dans leur rigueur négative? D'ail-

PHOTO DE FAMILLE. 1952 OU 1953. PIERRE FROIDEBISE À L'ARRIÈRE-PLAN. *Assis, de gauche à droite, les compositeurs Henri Pousseur, André Souris, Célestin Deliège. Au premier plan: Anne Froidebise enfant, connue aujourd'hui par son talent d'organiste. Collection Henri Pousseur, Liège.*

leurs, les circonstances contribuent à disperser ce qui aura été, pendant quelques années, une famille spirituelle d'une cohésion aussi forte que spontanée: Senny se marie et se retire dans sa campagne natale, Marthe Pendville et Célestin Deliège émigrent successivement à Bruxelles, Poslawsky part pour la Hollande, et l'auteur de ces lignes est appelé au service militaire puis à une charge d'enseignement dans la région germanophone.

Froidebise, dont la famille s'est élargie en 1950 d'une troisième fille, Anne (qui suivra un jour les traces de son père comme fervente praticienne de l'orgue), et à qui de solides inimitiés ont barré le chemin de la classe d'orgue, laissée vacante par le départ de Charles Hens, accepte, tout en restant à l'harmonie pratique, la direction du Conservatoire de Huy; mais une brusque recrudescence de sa maladie ne lui permettra pas d'exercer cette charge bien longtemps. C'est l'époque où il compose plusieurs partitions dont on peut croire qu'elles répondent essentiellement à un besoin alimentaire, mais dont on pourra constater, avec le recul, qu'elles étaient aussi, sous la pression économique, l'expression d'un besoin et d'une volonté de communication élargie, voire populaire. Citons le *Jeu de Saint-Josse* en 1952, *La Bergère et le Ramoneur*, petit opéra d'après Andersen, *Elkerlijk*, musique de scène pour le Théâtre National, différentes musiques de film comme la belle *Visite à Picasso*, en collaboration avec André Souris. Il noue de nouvelles amitiés: avec Louis Merveille, jeune pharmacien verviétois qui finira par se consacrer entièrement à la poésie et à la peinture (et avec qui il écrit un deuxième opéra de chambre, *La Lune amère*), avec Nicolas Ruwet, qui hésite déjà entre la musique et la linguistique avant d'entreprendre la synthèse que l'on sait. Malgré des difficultés de santé de plus en plus éprouvantes et alarmantes, et tandis que naît une quatrième fille en 1954, Pierre Froidebise met sur pied une nouvelle entreprise d'initiation publique, les 'Concerts de Poche', séances d'audition commentée de disques surtout destinées aux étudiants et où il sera principalement secondé par Claude Micheroux.

L'organiste. Surtout, assisté de sa jeune élève MARIE-ANGE LEROY, Pierre Froidebise entreprend un gigantesque travail de musicologie active: la mise à jour systématique et aussi complète que possible de la littérature d'orgue ancienne, principalement pré-baroque (dont il a déjà révélé empiriquement bien des trésors), et des conditions de sa reconstitution les plus adéquates et les plus fidèles (instruments, modes d'interprétation, de figuration, d'ornementation, etc.). Serge Moreux, qui l'a entendu au Centre culturel de l'abbaye de Royaumont, lui fournit l'occasion de publier chez Ducretet-Thomson, en 1957, une *Anthologie de la musique d'orgue des Primitifs à la Renaissance*, (Grand Prix du disque), qu'accompagnent de remarquables transcriptions critiques. Cette publication suscite tout de suite l'intérêt enthousiaste du public international par la nouveauté et la souveraine beauté des interprétations qui s'y trouvent rassemblées. Je ne puis oublier l'admiration que manifestèrent Stockhausen, Berio, Boulez (qui avait d'ailleurs eu l'occasion à plusieurs reprises d'entendre Froidebise en direct), quand je leur fis entendre ces disques. Il me paraît incontestable que nous sommes là (et dans les enregistrements suivants) en présence de l'un des modèles décisifs du mouvement de restitution des pratiques musicales anciennes, tel qu'il s'est amplement développé depuis lors. Le 'Club français du Disque' commande ensuite plusieurs albums à Pierre Froidebise, qui enregistre successivement, sur les admirables orgues d'Alkmaar en Hollande, un choix de chorals de Bach et de la musique française, italienne et espagnole du XVII[e] siècle. On forme le projet de reconstituer entièrement un ancien instrument espagnol en vue de nouveaux enregistrements; il sera malheureusement rendu irréalisable par les progrès galopants de la maladie du musicien.

PIERRE FROIDEBISE AUX ORGUES DE MALMEDY. *Collection Henri Pousseur, Liège.*

Mais celui-ci, qui a accueilli à son foyer, en 1957, un cinquième enfant reste tourmenté par l'insatisfaction créatrice. Il a suivi avec attention les développements de la jeune musique sérielle qui manifeste, dans les premières grandes réalisations de musique électronique et avec l'apparition des 'formes mobiles', une fécondité potentielle de plus en plus vigoureuse. L'imagination de Pierre Froidebise s'en trouve une nouvelle fois fouettée; il compose, pour les 'Journées de musique expérimentale' (qui doivent avoir lieu en octobre 1958) à l'Exposition universelle de Bruxelles, une *Stèle pour Sei-Shonagon*, où sa résonance à la poésie d'Extrême-Orient s'associe fructueusement aux morphologies du langage musical post-webernien et aux possibilités de souplesse offertes par certaines techniques aléatoires, appliquées ici principalement au niveau de l'élocution vocale. Cet énorme effort, demandé à une constitution physique déjà terriblement

HUBERT SCHOONBROODT, *organiste, élève de Pierre Froidebise. Collection particulière, Liège.*

ébranlée, sera l'un des derniers qu'il pourra se permettre: le cancer se généralise...
Ses dernières années sont pourtant éclaircies par la venue de nouveaux jeunes disciples: l'organiste HUBERT SCHOONBROODT, qui recueille son enseignement dans des conditions très difficiles, attendant parfois pendant plusieurs heures la fin des sommeils comateux, où son maître a sombré, et qui donnera aux recherches de celui-ci, dans le domaine de la musique ancienne, un prolongement autorisé et de nouveaux développements; le compositeur PHILIPPE BOESMANS, dont il n'aura cependant pas le temps de suivre la carrière prometteuse et les succès croissants. Lorsque je le revis pour la dernière fois au printemps de 1962, sa maigreur est effrayante, mais son amour de la vie semble n'avoir pas diminué: lui, qui a dû renoncer à un grand nombre d'aliments et de plaisirs, s'est mis à s'intéresser spécialement aux nuances des thés d'Orient.
Il meurt en octobre 1962, à l'âge de quarante-huit ans, laissant, au cœur de sa famille et de ses amis, un chagrin que le temps ne peut atténuer, la conscience d'avoir perdu l'un des regards, l'une des voix, l'un des foyers d'activité et de lucidité le plus irremplaçable, en même temps que la volonté de poursuivre, fût-ce avec des moyens différents, une œuvre marquée avant tout par la plus brûlante exigence amoureuse.

LE 'CENTRE DE RECHERCHES MUSICALES DE WALLONIE'. PROLÉGOMÈNES ET RÉALISATIONS

Dès avant la disparition de Pierre Froidebise, une nouvelle activité a commencé à se développer à Bruxelles, en particulier grâce au concours de la R.T.B. Même si Robert Wangermée, alors directeur du service musical 'sérieux', ne peut donner suite aux espoirs, nés en 1953, de mettre sur pied un studio de musique électronique, il va appuyer toutes les initiatives de diffusion et, par exemple, rendre possible, dès 1956, l'apparition à Bruxelles de Pierre Boulez, qui jouera, avec Yvonne Loriod, son deuxième livre de *Structures*, ou celle de Karlheinz Stockhausen, qui présentera entre autres ses *Zeitmasse*, au début de 1957. Il va permettre, en 1958, l'organisation d'une semaine de musique expérimentale, où se rencontreront Stockhausen, Berio, Bruno Maderna, John Cage, Earl Brown, André Boucourechliev, Pierre Schaeffer, et d'autres, et où seront données plusieurs importantes créations belges ou mondiales.
La même année, un studio de musique électronique, qui portera quelque temps le nom d'APELAC, est créé à Bruxelles sur une initiative privée, grâce au concours d'Hervé Thys, aujourd'hui directeur de la Société Philharmonique, et de Raymond Liebens, alors ingénieur chez S.B.R. Outre la réalisation de différentes musiques de film et de plusieurs de mes propres compositions, le studio offrira des possibilités de recherche et de production aux compositeurs belges, ARSÈNE SOUFFRIAU, LÉO KÜPPER, PIERRE BARTHOLOMÉE, PHILIPPE BOESMANS, ainsi qu'à divers stagiaires étrangers comme l'Américain David Behrman ou le Canadien Nil Parent.

'Musiques nouvelles'. Entre-temps, Pierre Boulez a dirigé, en février 1959 un mémorable concert de l'Orchestre de chambre de la R.T.B., dont le programme, organisé autour

du nom de Mallarmé, comprend des œuvres de Ravel, Debussy, Schoenberg, Webern et Boulez lui-même; quelques mois plus tard, il sera à la tête du Grand Orchestre symphonique se rendant en déplacement au Festival d'Aix-en-Provence, et ce seront là les premiers éclats de Pierre Boulez chef d'orchestre. Ces apparitions sur la scène belge d'artistes à la fois aventureux et autorisés contribuent à créer un climat de découverte, propice aux initiatives. Des émissions radiophoniques régulières ont éveillé un réel intérêt parmi toute une couche d'auditeurs. A la suite d'échanges de correspondance, ils se regroupent, en 1962, dans l'association 'Musiques nouvelles', qui organisera des conférences et des séminaires, voire de petits concerts. Son action sera finalement relayée par différentes initiatives, telles que la série de concerts 'Musiques nouvelles' de la Société Philharmonique, la Biennale *'Reconnaissance des Musiques modernes'* organisée pour la R.T.B., par Georges Caraël dès 1964; là, se produiront quelques-uns des artistes les plus prestigieux et seront créées quelques-unes des œuvres les plus marquantes de la décennie — ou encore le 'Centre de Sociologie de la Musique' de l'Université libre de Bruxelles, qui se spécialisera dans des cycles d'études approfondies.

PIERRE BARTHOLOMÉE *dirigeant un concert de l'ensemble 'Musiques Nouvelles' au château de Kirschkeim (Bavière) en 1971. Collection Henri Pousseur, Liège.*

Au sein de l'association naît également, en 1962, l'ensemble instrumental 'Musiques nouvelles', formé initialement des membres de l' 'Ensemble Alarius', spécialisé en musique ancienne (le flûtiste Charles MacGuire, la violoniste Jeannine Rubinlicht, le violoncelliste Wieland Kuijken et le claveciniste Robert Kohnen), et de quelques autres musiciens qui leur sont liés par amitié: les jeunes époux Pierre et Francette Bartholomée et le batteur iranien Feridoun Nasseri (aujourd'hui professeur à Téhéran), auxquels se joindront encore, un peu plus tard le violoniste Sigiswald Kuijken, le clarinettiste Walther Boeykens, le flûtiste Georges Dumortier et plusieurs autres, non permanents. Au cours des années d'un travail inlassable, les membres de l'ensemble se forgeront une rare compétence, tant technique que stylistique, dans l'interprétation des musiques nouvelles, qu'il s'agisse du *Pierrot lunaire* de Schoenberg, du *Marteau sans maître* de Boulez ou des œuvres les plus récentes et les plus innovatrices. Une première tournée de concerts, en 1963, dans les capitales scandinaves et dans différentes villes d'Allemagne (Darmstadt, Münich, Cologne), sera suivie de nombreux déplacements, tant à Londres qu'à Madrid, à

Milan et Paris qu'à Belgrade, Berlin ou Varsovie; ils asseoiront solidement la réputation internationale de l'ensemble (qui s'est adjoint la fréquente collaboration du compositeur Philippe Boesmans, dont il exécute d'ailleurs souvent des œuvres, comme *Sonance* pour deux pianos ou *Explosive* pour harpe et petit orchestre). Cela n'empêche pas l'ensemble, sous la direction vigilante et infatigable de Pierre Bartholomée (dont les compositions comme *Le Tombeau de Marin Marais* ou la *Cantate aux Alentours* connaissent, elles aussi, la diffusion internationale), de se consacrer au travail intérieur, dans les grandes agglomérations aussi bien que dans les plus petites localités du pays.

Le studio de Bruxelles reçoit, en 1964, un premier subside du ministère de la Culture, qui sera reconduit annuellement et permettra une certaine amélioration de l'équipement technologique, tandis que Léo Küpper fonde son studio personnel et acquiert les connaissances qui lui permettront d'en développer les aspects automatiques. Il entre en contact avec des groupes étrangers apparentés et publie un disque présentant ses travaux.

La concentration des efforts. Tous ces efforts se poursuivent pendant les dernières années de la décennie mais sont aussi freinés par des facteurs contraires; ainsi, certains initiateurs se trouvent longtemps éloignés de la Belgique, parce qu'ils doivent répondre aux appels de l'étranger. Une certaine disproportion entre les moyens disponibles et les problèmes qui soulèvent un besoin et une volonté de renouvellement de la vie musicale se manifeste avec une acuité croissante: en particulier, l'enseignement officiel reste largement fermé à toute activité du genre. Aussi, en 1969, un projet est-il élaboré par plusieurs jeunes musiciens et soumis à des personnalités responsables de l'administration culturelle du pays. Il prévoit le regroupement en une seule institution de toutes les initiatives, en particulier de l'ensemble *'Musiques nouvelles'* et du Studio de musique électronique, et l'adjonction aux organes existants d'un service de recherche théorique ainsi que d'une section pédagogique alimentée par les trois autres. Il prévoit aussi que cette action, centrée sur la création musicale contemporaine, aura fatalement des retombées sur la compréhension et la pratique des musiques traditionnelles: l'expérience prouve que les musiciens les plus éveillés, les plus soucieux du présent et de l'avenir, sont aussi ceux qui voient le passé de la manière la plus vivante. Les auteurs du projet, nourris de réalisme tout autant que d'une volonté obstinée de transformation et de régénération, acceptent l'idée (tactique) que la mise en œuvre puisse se répartir en plusieurs phases, même se scinder en plusieurs volets relativement indépendants, et prendre des formes originales, d'abord imprévues mais répondant aux nécessités du moment.

En 1969 encore, un atelier de musique contemporaine, dirigé par Pierre Bartholomée et Henri Pousseur, au camp international des 'Jeunesses musicales' à Irchonwelz, permet d'expérimenter, pour la première fois, une forme d'action musicale inédite. Des extraits

ATELIER DE MUSIQUE CONTEMPORAINE, *dirigée par Pierre Bartholomée, au camp des Jeunesses Musicales à Irchonwelz (Hainaut) en 1969 (Photo R. Kayaert, Bruxelles).*

d'œuvres modernes, par exemple de Schoenberg et de Webern, étudiés avec différents groupes de participants, se répartissent sur une soirée, sont permutés, interpolés et reliés entre eux par des improvisations collectives plus ou moins dirigées, l'ensemble du programme étant exécuté en plein air et suggérant une participation plus active du public: (par exemple, la soirée se termine par un cortège aux flambeaux dans les jardins voisins, aux accents d'une chanson populaire locale enrobée d'une ornementation improvisée). Toutefois, la partie la plus conservatrice du public préfère bombarder l'autre d'objets 'réprobateurs' de toute sorte.

Les grandes réalisations. Au début de 1970, un concours de circonstances permet, à Liège (où les 'Jeunesses musicales', dirigées par CLAUDE MICHEROUX, ont jeté une sorte de pont et entretenu la flamme, sous la forme des 'Concerts Froidebise'), la fondation d'un 'Centre de Recherches musicales de Wallonie', (C.R.M.W.) a.s.b.l. qui hérite des installations du studio de Bruxelles. L'ensemble 'Musiques nouvelles' s'y rattachera peu de temps après.

Parrainé par le Ministère de la Culture et la Ville de Liège, le C.R.M.W. s'installe d'abord dans un local du Palais des Congrès, ce qui lui permettra d'étroits contacts avec le centre régional de la R.T.B. Très vite, une collaboration va également se développer avec le Conservatoire, du fait de la création, au sein de celui-ci, d'un séminaire de musique expérimentale, puis d'une classe de composition dont le travail est largement tourné vers les techniques nouvelles et même vers la recherche. Une série de grandes opérations sont mises sur pied, en collaboration avec différents organismes locaux et nationaux:

— *Isaac Webern,* un programme — pot-pourri pour le festival des Nuits de Septembre 1970 (consacré à la ville de Vienne), où la musique des deux maîtres — qui se répondent par-dessus cinq siècles comme des échos ou harmoniques — est mise en perspective grâce à la médiation de J.S. Bach et plus précisément, du *Ricercare* à six voix de l'*Offrande musicale*, orchestré entre autres par Webern:

— *Midi-Minuit* (janvier 1971), une sorte de composition-foire où vont interférer des groupes et des individus de diverses provenances: 'Musiques nouvelles' et l''Ensemble Alarius', le groupe pop Jelly Fish, le trio du saxophoniste Jacques Pelzer, Marcelle Mercenier, le spécialiste du folklore musical Claude Flagel, Lucienne Van Deyck et Merete Bekkelund, deux chanteuses ayant accepté de remplacer au pied levé Cathy Berberian, malade, et, *last but not least,* une chorale 'A cœur joie', dirigée par Jacques Fourgon et qui s'est lancée dans des improvisations de caractère stockhausénien. Quatre salles du Palais des Congrès (rebaptisées pour la circonstance, selon une terminologie astrologico-féerique), reliées entre elles par un système de haut-parleurs (dont certaines commandes sont mises sous forme de jeu à la disposition du public) accueillent les déplacements des auditeurs (fort nombreux et réjouis) aussi bien que des musiciens (qui se conforment à un plan spatio-temporel garantissant le renouvellement des rencontres — et leur ménageant quelques repos). Une immense expérience d'invention musicale collective se développe, dans laquelle les divers répertoires entrent à titres de matériaux susceptibles de déformations et d'adaptations, et dont les auditeurs-spectateurs-acteurs ne sont pas près d'oublier les sonorités, les mixtures sonores inouïes et tout ce qu'elles représentent (je me rappelle un vieux mécanicien que j'y avais amené me déclarant: 'C'est l'image d'un monde nouveau!');

— *Stravinsky au futur* (automne 1971), composition collective des musiciens de l'ensemble 'Musiques nouvelles', pour saluer le départ du grand compositeur en associant son exemple créateur à une recherche originale, tournée principalement vers l''électrification' des moyens instrumentaux traditionnels;

— *Vive Musique nouvelle* (décembre 1972), un week-end de concerts engrenés, pour le dixième anniversaire de l'ensemble (que la *vox populi* a désormais dépouillé de son pluriel) et l'inauguration publique du Centre, où des

œuvres de Beethoven (les mémorables *Variations Diabelli* par Marcelle Mercenier!) ou de la Renaissance voisinent, dans divers locaux du Conservatoire, avec les 'classiques du XX^e^ siècle', avec la création d'œuvres toutes neuves et avec une diffusion non-stop de musique électronique;

— Le *Temps des cerises* (printemps 1973), un week-end de travail avec les plus aventureux des groupes 'A cœur joie', leur proposant, sur le modèle métaphorique de la Commune de Paris, d'assimiler tout un répertoire de pratiques musicales inédites, dominées par l'idée de création collective, et de les élaborer en vue d'une fête finale offerte au public intéressé;

— *Jardin d'espoir wallon*, une animation sonore de la rue Roture pendant tout un week-end des 'Nuits de Septembre' 1973: diffusion simultanée, librement modulée, de trois programmes enregistrés, dont les points sont disposés 'en quinconce' et qu'alimentent plus de trente bobines sur lesquelles les réalités sonores les plus diverses de la Wallonie, du bruissement des cascades aux discours politiques, du chant des oiseaux interrompu par le vrombissement des moteurs au tintement des carillons et des fanfares ou à la douceur des berceuses populaires, ont été recueillies et quelque peu travaillées, intégrées, amalgamées, donnant à celui qui parcourt toute la suite des sources l'impression d'une promenade-découverte à travers un concentré de réalité régionale, tant géographique qu'historique, laborieuse que culturelle.

Un autre travail. À côté de ces grandes manifestations ponctuelles, un travail inlassable se poursuit à divers niveaux. Des émissions spécialisées continuent à être non seulement programmées mais surtout réalisées par la radio — où Célestin Deliège se livre à un travail opiniâtre — et même par la télévision, où Pierre Bartholomée (qui compose entre-temps *Harmonique, Mémoire* et *Romance*) assume désormais des responsabilités productrices. Un large public est ainsi touché, d'une façon encore beaucoup trop épisodique certes.

Les activités 'pédagogiques' du Centre (qui s'est maintenant installé dans une annexe du Conservatoire), considérées à leur niveau régulier et quotidien, connaissent elles aussi un développement multiforme. En particulier, des recherches de pédagogie musicale destinée aux enfants, conduites par JACQUES FOURGON que le ministère de l'Education nationale a détaché à cette fin, prennent une extension prometteuse et se traduisent à la fois par un programme de formation d'animateurs, par des travaux de recyclage prolongé dans des écoles élémentaires de l'agglomération (avec participation du personnel enseignant régulier), ou encore par la publication d'ouvrages originaux destinés à propager de nouvelles méthodes d'éducation musicale mieux adaptées aux besoins et aux possibilités d'aujourd'hui.

Des ateliers d'initiation pour adultes, d'études du rapport musique-langues, de musique 'ethnique', d'informatique et surtout d'étude et de pratique de la musique électronique rivalisent d'activité. Les élèves de la classe de composition, qui sont souvent aussi les animateurs-instructeurs des ateliers, se manifestent avec des réalisations dignes d'intérêt, comme *Bribes* pour piano, de RENÉ CÉSAR, *Arborescence*, pièce électronique de FRÉDÉRIC NYST, et un ample mobile pour piano de JEAN-LOUIS ROBERT, mûri à l'ombre du *Temps des Cerises* et intitulé *Le Cerisier éclaté*.

Pendant deux ans, un atelier de 'pratique musicale', où de jeunes professionnels se mêlent aux amateurs pour étudier les techniques d'interprétation aléatoire et d'improvisation collective, est animé par PHILIPPE BOESMANS, dont *Upon La-Mi* obtient le Prix Italia en 1972 et dont les compositions comme *Fanfare I* (pour piano) et *Fanfare II* (pour orgue) et *Intervalles* (pour orchestre) font preuve d'une maîtrise toujours plus affirmée et connaissent une faveur grandissante.

Des 'Journées exceptionnelles' permettent à des personnalités ou à des groupes étrangers de venir démontrer leurs recherches et leurs découvertes propres devant des auditoires attentifs, professionnels ou amateurs passionnés, tandis que des 'Sérénades' tout récem-

JEAN-LOUIS ROBERT *dirigeant une manifestation expérimentale dans l'esprit de Midi-Minuit, au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles en 1976. Collection particulière, Liège.*

STUDIO DE MUSIQUE ÉLECTRONIQUE *du 'Centre de Recherches musicales de Wallonie' (Photo José Mascart, Liège).*

ment imaginées devraient offrir un nouveau canal de diffusion (vers le grand public) des musiques non plus expliquées et analysées, mais jouées et vécues dans les conditions les plus favorables.

Enfin, pendant la saison 1973-1974, un nouveau groupe se constitue sous l'impulsion de JEAN-MARIE BILLY. Il porte le nom significatif de 'Dédale', et s'est donné pour but l'apparition d'un style musical spécifique, réunissant les propriétés tant de la musique expérimentale que de celles des nouvelles musiques populaires (folk, pop, protest, etc.). Entretemps, 'Musiques nouvelles' (dont on a erronément annoncé la disparition, mais qui, en l'absence d'un statut de subvention régulière, connaît de sérieuses difficultés d'existence) a été appelé à enregistrer, pour des firmes internationales, différents disques ou albums de musique d'avant-garde (*Votre Faust, Stravinsky au futur,* plusieurs œuvres de Philippe Boesmans, etc.).

Quant au studio et à sa technologie, le Centre (donnant un exemple de coopération intereuropéenne) s'est assuré depuis quelque trois ans la collaboration d'Aart Van Dijk, ingénieur électronicien, formé à l'Université technique d'Eindhoven, où existe un des rares services spécialisés en électronique musicale. Outre l'élaboration de l'appareillage destiné aux exécutions extérieures ('musique électronique vivante'), il a entrepris, à la demande et pour le compte du Conservatoire (mais dans la perspective d'une collaboration approfondie entre celui-ci et le C.R.M.W.), la construction d'un tout nouvel équipement de studio, en particulier d'un grand synthétiseur où seront associées les techniques digitales et les méthodes de 'contrôle par voltage'. Il mettra le studio à la pointe du progrès en 'lutherie électronique' et rendra possible des réalisations musicales d'une grande nouveauté, où les machines apporteront à la création le concours d'une volubilité articulatoire inconnue jusqu'ici, largement imprévisible ou strictement contrôlable selon les besoins.

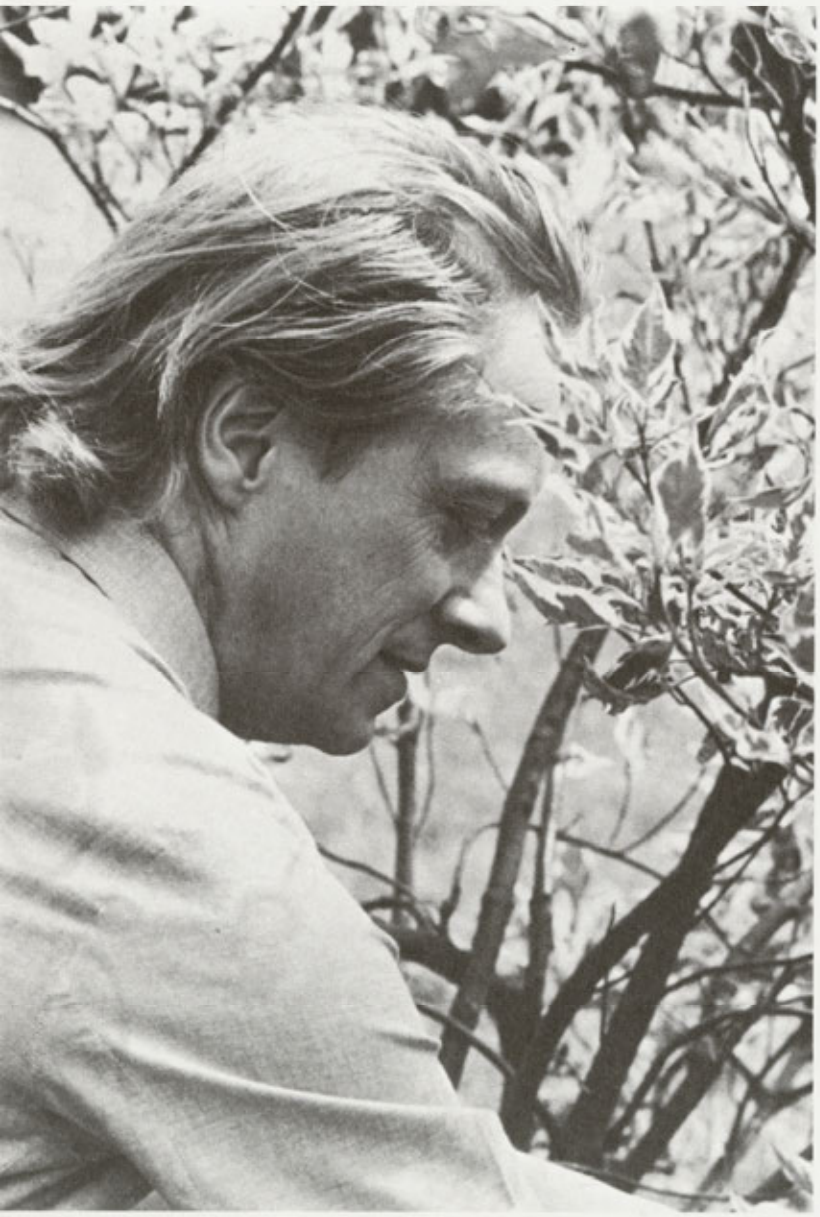
On le voit, la recherche développée au sein du *Centre de Recherches musicales de Wallonie*

(qui, s'il ne prétend nullement monopoliser la création musicale en Wallonie, n'en résume et même n'en regroupe pas moins la quasi-totalité de sa partie la plus prospective) touche aux domaines les plus divers, les plus *complémentaires*. Les expériences d'animation 'populaire' à grande échelle, c'est-à-dire essentiellement des pratiques musicales où sont ébranlées les barrières entre participants actifs et passifs, sont accompagnées d'un travail approfondi touchant les moyens et les techniques (mise au point et diffusion de leur apprentissage), aussi bien que d'une action de formation et d'information élémentaires, générales, qui ne peut porter ses fruits qu'à la condition qu'elle soit capable d'une continuité, d'une régularité sans défaillances majeures.

L'avenir. Aussi, à l'aube d'une période qui sera sans doute matériellement plus difficile, mais où le déplacement éventuel des centres d'intérêt pourrait être propice au réveil de besoins moins exclusivement grégaires, doit-on poser la question de la poursuite et surtout du développement de ces activités, dont le moteur, bien loin d'être un esprit de chapelle, réside dans la volonté de stimuler de nouvelles ferveurs collectives, expressions de nos capacités de communication les plus spécifiques. Peut-on espérer que les réformes qui devraient affecter des institutions culturelles comme la radio-télévision, ou comme le Conservatoire, appelé à devenir à brève échéance (et peut-être un jour en collaboration avec la première) un véritable institut supérieur d'enseignement et de recherche, ouvriront sur de nouvelles perspectives, permettront de passer à un stade supérieur de diffusion et d'activation? Ou préférera-t-on, en appliquant des restrictions à l'aveuglette, décourager, sinon épuiser à force de surcharge, des initiatives soutenues jusqu'ici surtout grâce à une conjugaison d'enthousiasme et de désintéressement dont les ressources ne sont évidemment pas inépuisables? Préférera-t-on disperser les énergies investies depuis vingt ou trente ans, trahir immanquablement l'esprit de féconde aventure dont des pionniers tels que Pierre Froidebise avaient, dès le départ, donné les impulsions et indiqué les orientations décisives, perdre les bénéfices d'un travail de défrichage et d'exploration approfondie qui, à maintes reprises déjà, avait fait apparaître des horizons désirables? Les termes du choix me semblent clairs: saisir ou laisser échapper les chances de rendre à la musique son rôle de facteur capital de civilisation, de pourvoir la civilisation future (prospective jusque dans ses regards rétrospectifs) d'un indispensable instrument de modulation, de perfectionnement de la sensibilité collective par elle-même.

Henri POUSSEUR

IV - HENRI POUSSEUR



LES ANNÉES DE FORMATION.

HENRI POUSSEUR est né le 23 juin 1929 à Malmedy, région frontalière longtemps sous la domination du royaume de Prusse. On ne saurait trop insister sur l'importance de cette origine dans la formation du compositeur, impatient de franchir toutes les frontières et de se libérer des tyrannies de quelque centre extérieur. Après des études sous régime belge, il continue dans la même école sous régime allemand après la réannexion hitlérienne, pour reprendre, en 1945, sous régime belge. Pendant toute cette période, il connaît déjà une activité musicale considérable, l'interdiction de la parole développant la mutation de celle-ci dans la recherche d'un discours sans mots ou au-delà des mots, sous la direction d'Hermann Barg. À Stavelot, il étudie l'orgue et l'harmonie avec Eugène Micha. Il continue au Conservatoire de Liège, se plongeant dans la polyphonie et faisant la rencontre décisive de Pierre Froidebise qui animait un groupe d'étudiants aventureux et révélait au public liégeois la musique dodécaphonique. C'est dans un concert dirigé par celui-ci que fut jouée la première œuvre du jeune homme, une *Sonatine pour piano* qui lui valut les foudres du directeur du Conservatoire.

HENRI POUSSEUR, *en 1976 dans son jardin à Malmedy, lieu qui constitue toujours son port d'attache. Collection 'Centre de Recherches Musicales de Wallonie' (Photo Michel Boermans).*

Les premières œuvres. Organiste depuis 1950 à l'église Saint-François-de-Sales à Liège, il fonde avec des amis étudiants l'ensemble vocal 'Variations' et il commence à enseigner à l'Athénée d'Eupen. Pierre Froidebise l'emmène à Royaumont où il fait la connaissance de Pierre Boulez qui lui parle de Karlheinz Stockhausen avec qui il entre en relations. Ses *Trois chants sacrés* sont créés au festival de la S.I.M.C. à Salzbourg avec Ilona Steingruber. Puis c'est le service militaire. En garnison à Malines, il peut cependant suivre le cours de fugue de Jean Absil à Bruxelles. Il obtiendra le premier prix en 1953. Il se lie avec André Souris et Marcelle Mercenier, écrit pour la première saison du Domaine Musical *Prospections pour un piano triple en sixièmes de tons*, qui n'a jamais pu être joué en raison de ses difficultés de réalisation technique. Rendu à la vie civile, il réalise son premier travail de musique électronique au studio de Cologne: *Séismogramme*, et épouse Théa Schoonbrood le 5 juillet 1954 à Malmedy.

Sa première œuvre exécutée au Domaine Musical sera *Symphonies pour quinze instruments* dirigée par André Souris en avril 1955; en automne, Hans Rosbaud donnera son *Quintette à la mémoire de Webern* au Festival de Donaueschingen. C'est à cette époque que commencent les travaux théoriques avec la publication du *Chromatisme organique d'Anton Webern* dans le second numéro de *Die Reihe*, et la traduction commentée des *Écrits* d'Alban Berg aux éditions du Rocher de Monaco. Luciano Berio, dont il vient de faire la connaissance, l'invite au 'Studio di Fonologia' de Milan où il réalise *Scambi*, en 1957, peu après la naissance d'Isabelle. Les éditions Suvini Zerboni lui offrent un contrat. Il compose alors sa première œuvre instrumentale aléatoire, son *Mobile pour deux pianos*, exécuté pour la première fois par les frères Kontarsky à Darmstadt où il a commencé à enseigner. Cette œuvre sera la première à bénéficier d'un enregistrement sur disque.
En 1958, il s'installe à Bruxelles alors que va naître Denis. Il fonde avec Hervé Thys et l'ingénieur Raymond Liebens le Studio de Musique électronique de Bruxelles, où il réalise la bande de *Rimes pour différentes sources sonores*, dont la première partie est créée sous la direction de Bruno Maderna à l'Exposition internationale; la deuxième, l'été 1959, au Festival d'Aix-en-Provence, sous la direction de Pierre Boulez, comme la troisième à celui de Donaueschingen. Universal lui propose un contrat en 1960, ce qui lui permet de quitter l'Athénée de Forest où il avait dû reprendre momentanément du service. Il compose alors *Madrigal I pour clarinette seule*, la première version de *Répons*, et *Electre* pour un ballet de Janine Charrat qui lui vaudra le second prix Italia.

Les débuts d'une longue amitié. À l'automne de 1960, j'ai reçu la lettre suivante, qu'il vaut mieux citer en entier à cause de l'importance qu'elle a eue dans le développement non seulement de sa carrière mais de la mienne:

« Overijse, le 29 septembre 1960

» Cher Michel Butor,

» Vous êtes un auditeur fidèle du 'Domaine Musical' et vous n'ignorez probablement pas mon nom. Quant à moi, je suis un fidèle lecteur de *L'Emploi du temps* et de *Degrés* (sans discrimination d'ailleurs: ces deux-là ne sont pas encore épuisés) et mon récent commerce avec *Répertoire* n'a fait qu'augmenter mon désir de vous connaître bientôt personnellement. Il me semble que nous pourrions nous entendre sur beaucoup de questions (je dis bien: *questions*).
» Cependant, si je prends aujourd'hui la liberté de venir troubler votre quiétude (!), c'est que j'ai un problème précis et relativement urgent à vous soumettre. Après plusieurs expériences préparatoires, dont l'œuvre pour sept musiciens que l'on jouera le 16 novembre au Domaine, j'ai l'intention d'entreprendre un ouvrage de dimensions assez importantes: l'équivalent actuel d'un opéra, et j'ai bon espoir de trouver à Bruxelles (théâtre, télévi-

sion) les moyens nécessaires à le réaliser. Mon très grand souhait est que vous puissiez vous charger de la rédaction du texte. Ayant déjà, bien que vaguement, imaginé le thème et la structure de cette tentative, je suis convaincu, surtout après lecture de vos textes critiques, que vous êtes le premier (sinon le seul) avec qui je pourrais efficacement collaborer. J'espère en toute modestie que l'exposé succinct de ces idées vagues retiendra un peu votre attention et vous invitera au moins à envisager l'éventualité d'une telle collaboration.

» Première idée, conditionnée par différents points de vue ('poétique', mais aussi bien 'pratique', je vous l'avoue): utiliser, avec toute la liberté nécessaire, le mythe de Faust. Il me paraît susceptible de rassembler les principales interrogations, les principales préoccupations collectives de notre temps, de justifier, en lui donnant une fonction prospective, non seulement l'alchimie des différents modes actuels de production musicale (récitants, chanteurs, instruments solistes, orchestre et haut-parleurs), mais aussi celle, nouvellement tentée, *du verbe et de la musique*. Il me semble aussi légitimer d'une façon particulièrement sérieuse, la recherche, sur le plan du spectacle, de formes 'mobiles', complexes, jusqu'à un certain point *indéterminées*. La question de Faust n'est-elle pas en effet une question *ouverte*, une question qu'il faut *mettre en jeu*, plutôt que de la résoudre d'avance?

» Ce qui m'amène à la deuxième idée:

» Faire coexister, pendant toute la durée du spectacle, un *jeu* (sorte de partie d'échecs qui ne serait que l'amplification du *pari* initial, jouée, d'une part, par Méphistophélès, meneur de jeu et avocat du diable, d'autre part par le public lui-même, représentant la partie adverse-opposition dont l'ambiguïté apparaîtrait d'ailleurs au cours du spectacle) et une action dramatique, relativement dirigée, mais pourtant constamment influencée par les péripéties dudit jeu.

» Ceci dit, il reste, même au niveau le plus élémentaire du projet, énormément de choses à préciser (pour ne citer qu'*un* exemple: les modes de jeu réservés au public, ou à la partie du public qui voudra bien s'y prêter, afin d'éviter le chaos et de garantir un fonctionnement fécond du 'mécanisme', mieux: de l'"organisme') et précisément, n'ayant encore à part cela que des imaginations de détail, j'aimerais, si cette recherche a l'heur de vous intéresser, si elle ne vous paraît ni trop ambitieuse, ni trop fantaisiste, que vous puissiez dès à présent y penser avec moi. Une fois établie la grande structure de l'œuvre, nos tâches respectives, encore qu'interférentes, prendraient, je crois, une plus grande autonomie réciproque.

» S'il vous plaît, dites-moi sans ambages ce que vous pensez de ceci et si les intentions que vous formez pour les mois à venir vous permettent éventuellement d' 'en être'.

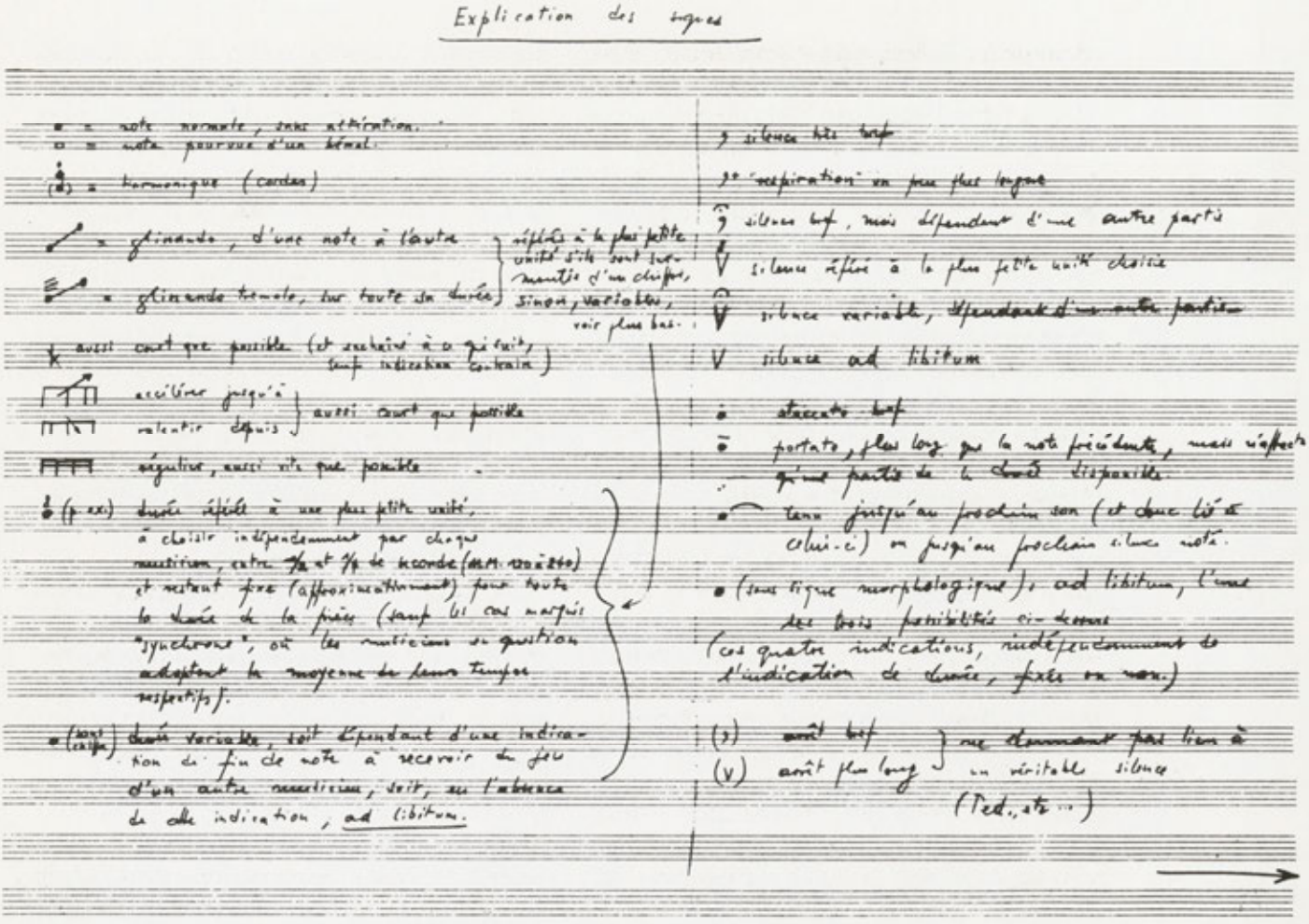
» Dès que j'aurai votre réponse nous pourrons — je le souhaite vivement — envisager les premières modalités pratiques d'une collaboration. Ce n'est pas sans anxiété que je vous prie de croire à

ma très vive sympathie
» Henri Pousseur »

C'est ainsi qu'a débuté non seulement une amitié, mais une longue aventure dont bien des aspects touchent au fantastique.

Après l'*Ode pour le Quatuor Lasalle*, les *Caractères pour piano*, les *Trois visages de Liège*, commandés pour un spectacle Son et Lumière et retirés de celui-ci, le *Madrigal II pour un ensemble d'instruments anciens*, le travail sur *Votre Faust* qui devait durer des années commence à La Panne, sur la mer du Nord, au mois de juin 1961. Puis la famille Pousseur, augmentée par la naissance de Marianne, se réinstalle à Malmedy.

Tout en donnant des cours à Cologne et à Bâle, en travaillant avec acharnement sur *Votre Faust* dont une première présentation, sous forme de concert, aura lieu à Bruxelles en 1966, et qui commence à proliférer en œuvres satellites (*Miroir de votre Faust*, pour piano, qui donnera à son tour *Jeu de miroirs de votre Faust* avec soprano et bande magnétique), il fonde à Bruxelles l'association 'Musiques nouvelles' dans le sein de laquelle se forme,



EXTRAIT DE *MADRIGAL III*, *œuvre composée en avril-mai 1962. Explication des signes musicaux qui montrent l'originalité de l'écriture d'Henri Pousser. Collection Henri Pousser, Liège.*

pour exécuter *Répons*, l'ensemble 'Musiques nouvelles', dirigé par Pierre Bartholomée, et où il rencontre Philippe Boesmans. Il publie de nombreux essais et compose le *Madrigal III*, le *Trait pour quinze archets*, les *Caractères madrigalesques pour hautbois solo*, l'*Apostrophe et six réflexions*, *Mnémosyne I et II*, une nouvelle version du *Répons* avec texte de Michel Butor (N.D.L.R.).

Invité par l'Université de Buffalo, Henri Pousser y restera pendant trois ans. C'est de cette période que datent les *Couleurs croisées* qui donneront naissance à *Crosses of crossed colours*, dédié à la mémoire de Martin Luther King. À son retour, la 'Piccola Scala' de Milan tente une représentation de *Votre Faust* qui continue à émettre des satellites comme *Echos de votre Faust* pour mezzo et trois instruments, et *Les Voyages de votre Faust*, film réalisé par la Télévision belge sous la direction de Jean Antoine.

En 1970, la famille, tout en conservant la maison de Malmedy, s'installe à Liège où Henri Pousser est chargé d'enseignement à l'Université et au Conservatoire.

Il crée le Centre de recherches musicales de Wallonie, publie ses *Fragments théoriques I* et un peu plus tard, *Musique sémantique société*,

compose *les Ephémérides d'Icare II* qui émettra *Icare apprenti, Icare obstiné, Invitation à l'Utopie*; il organise, en 1971, un programme de musique ininterrompue Midi-Minuit au Palais des Congrès, puis salue la mort d'Igor Stravinsky en animant une composition collective avec l'ensemble 'Musiques nouvelles': *Stravinsky au futur* et en donnant l'*Effacement du prince Igor*.
L'année suivante, il entreprend un travail considérable au studio de musique électronique de Cologne d'où vont sortir les huit *Etudes paraboliques: Les Ailes d'Icare, Liebesduett, Viva Cuba, Voyage aux éléments, Hymne à Zeus ornithologue, Aerial view of Haïphong Massachusetts, Mnémosyne disparue, An Heinrich ping-pong*, puis le *Paraboles-mix* et l'*Éloge de la longue marche*, dédié à la mémoire de Salvador Allende.
Nouvelle expérience de composition collective, incluant cette fois les chorales 'A cœur joie' avec *Le Temps des cerises* réalisé à Liège en 1973. La mort de Bruno Maderna inspire la *Vue sur les jardins interdits* pour quatuor de saxophones. Enfin, pour la commémoration du centième anniversaire de la naissance d'Arnold Schönberg, il réalise *Die Erprobung des Petrus Hebraïcus (Les Épreuves de Pierrot l'Hébreu)*, théâtre musical de grande chambre, dont il rédige lui-même le texte allemand, créé à Berlin sous sa direction avec une mise en scène de Gideon Schein.

Les grandes étapes. On peut diviser la production musicale d'Henri Pousseur en trois grandes périodes dont les bords naturellement se recouvrent quelque peu. Dans la première, il est un représentant caractéristique, un des plus radicaux, du sérialisme post-webernien auquel il fournit, en particulier, une réflexion théorique de première importance. J'en profite au passage pour souligner ses remarquables qualités d'essayiste.

A partir du *Mobile pour deux pianos* et, surtout de la première version du *Répons*, il se plonge dans l'exploration de structures mobiles et aléatoires, recherche qui trouve son apogée dans l'univers de *Votre Faust*. Corrélativement, pour augmenter et contrôler la variété, et surtout pour pouvoir utiliser à plein la relation avec le texte, il généralise son langage musical, de telle sorte qu'il puisse y intégrer toute musique occidentale comme citation ou référence. La notion de rupture est alors dépassée par celle de mise en situation: on entend non seulement une structure musicale, mais la musique se transforme. La notion de variation prend des dimensions nouvelles.

Enfin, dans une troisième période, qui commence avec le séjour aux États-Unis et dont les exemples caractéristiques sont aussi bien la création collective de *Stravinsky au futur* que celle 'mécanique' des *Paraboles*, nous assistons à une exploration systématique des continuités (le discontinu n'en étant jamais qu'un degré), du franchissement des frontières, qui se traduit en particulier par un temps musical nouveau, aussi différent que possible du temps atomisé de la période post-webernienne classique. Non seulement, comme dans *Votre Faust*, la musique moderne se veut capable d'intégrer tout phénomène musical antérieur, mais encore la musique comme telle veut pouvoir s'immiscer dans tout ce qui est à première audition non musical, se l'approprier, agir dessus. Les instants musicaux distincts, si caractéristiques de l'époque 'Domaine Musical', sont incorporés dans un flux à plusieurs échelles ou dimensions superposées qui refuse toute distinction absolue entre ce qui est 'dans' la musique et ce qui est avant, après ou à côté. Il s'agit de révéler le monde, et en particulier l'histoire, comme musique; l'œuvre n'étant qu'un moment, un nœud, décisif certes, à l'intérieur d'une structure, d'une aventure beaucoup plus vaste, ce qui explique pourquoi de plus en plus toute exécution, toute rédaction ne peut plus être considérée que comme une étape dans un processus dont on ne peut jamais dire qu'il est achevé.
Refus d'accepter les frontières, et en particulier celles qui sont imposées par les centres extérieurs, refus d'accepter une tonique, qu'elle se nomme Berlin ou Paris, mais en

revanche, intégration de ces centres enfin délivrés de leur impérialisme à l'intérieur de réseaux qui permettent à telle région, celle de Malmedy par exemple, de manifester sa différence, sa variété en liaison avec celle de toutes les autres. Ainsi, l'interprétation de la série webernienne, telle que nous la trouvons dans les premiers textes théoriques, s'est tout naturellement développée dans les œuvres postérieures, en s'appliquant à des ensembles de plus en plus vastes, en dévorant, minant des frontières de plus en plus violentes, de mieux en mieux gardées.

Après la collégialité des temps héroïques du 'Domaine Musical', Henri Pousseur s'est enfoncé dans une sorte de longue marche qui a profondément dérouté certains de ses anciens amis, déroute encore une grande partie de la critique, ce qui est tout à l'honneur de son ambition méthodique. Mais, dès aujourd'hui un regard rétrospectif montre que sa solitude n'est qu'apparente et que nombre de ses contemporains, dans des œuvres parfois d'un succès plus rapide, ont exploré finalement l'une ou l'autre de ces mêmes voies.

Constantes. La musique de Pousseur est certainement l'une des plus 'historiques' que l'on puisse entendre aujourd'hui, c'est-à-dire qui fasse entendre que nous sommes dans une histoire, et que c'est pourquoi, de même que Paris ne saurait faire oublier Berlin, Cologne ou Bruxelles, de même qu'il faut s'opposer à toute fermeture des frontières géographiques, mais faire entendre ces villes-notes les unes par rapport aux autres, de même il faut s'opposer à l'idée de toute muraille de Chine ou de ligne Maginot historique nous interdisant 'comme un péché' d'utiliser, après 1960, telle suite de notes caractéristique d'une époque antérieure, les moments de l'histoire devant être considérés, eux aussi, comme nœuds de réseaux à l'intérieur desquels le nôtre ne peut faire jouer sa différence qu'en faisant jouer les autres.

Elle est aussi l'une des plus 'politiques', non qu'elle obéisse aux mots d'ordre de quelque parti que ce soit, de quelque tonique ou dictature si bien timbrée, si bien intentionnée qu'elle soit, mais ce refus des frontières entre les États, entre les époques, ce refus de se laisser assimiler dans une uniformisation servile, dans la monotonie d'un dirigisme qui ne peut assurer sa domination qu'en excommuniant, fermant bien les verrous, cette passion d'ouvrir des trous dans les remparts, de berner les douanes, c'est aussi, bien sûr, le refus des cloisons à l'intérieur de notre société, c'est la passion d'une société sans classes et sans castes où chacun puisse manifester sa différence, sa relation unique aux autres nœuds du réseau, du flux, de la vibration.

Ainsi les œuvres mobiles introduisent une brèche dans la sacro-sainte distinction entre auteur et exécutant, et même entre la salle et la scène, entre musiciens et public.

Si le temps musical des dernières entreprises d'Henri Pousseur, au lieu de laisser la durée de l'œuvre bien protégée, bien isolée du reste de la journée ou de la semaine comme à l'intérieur d'une vitrine de musée (ou de grand magasin), la met en relation avec ce qui la précède, la suit, l'accompagne, il ne peut évidemment plus laisser subsister une distinction définitive entre musicien et non-musicien, entre l'amateur et le professionnel. Tout va par gammes. La musique ne peut plus être le fait d'une caste, elle s'affirme comme activité de tous, malheureusement dérobée à la plupart par quelques-uns, la corruption musicale déversée par les *mass media* sur la foule étant un des moyens les plus sûrs de cette captation (comme les autres peuvent alors jouir de leur 'raffinement', de leur 'bon goût' à l'intérieur de leur citadelle bien murée!).

Enfin, cette œuvre est l'une des plus profondément 'pédagogiques', car il s'agit de faire ruisseler toute technicité depuis les spécialistes ou virtuoses comme en cascade à travers tous les échelons d'écoute et d'écho. Henri Pousseur est un merveilleux professeur. Il m'a appris plus que je ne saurais dire.

Michel BUTOR

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE

PROMOTION DE LA CULTURE WALLONNE

FIGURES DE PROUE 11
JULES DESTRÉE:
L'ACTION POLITIQUE, par Maurice BOLOGNE 11
L'ACTION CULTURELLE, par Jacques STIENNON 15
MAURICE WILMOTTE, par Rita LEJEUNE 19
NICOLAS PIETKIN ET JOSEPH BASTIN, par Daniel DROIXHE 26
FRANÇOIS BOVESSE, par André DULIÈRE 31
MARCEL THIRY, par Francis VANELDEREN 35
FÉLIX ROUSSEAU, par Jacques STIENNON 39

DEUXIÈME PARTIE

LES LETTRES FRANÇAISES

I - LA POÉSIE ET LE ROMAN 45
LIGNES DE FORCE ET D'ÉVOLUTION, par Jean-Marie KLINKENBERG . 45
TEMPS D'ARRÊT SUR QUELQUES MAÎTRES 57
CHARLES PLISNIER, par Charles BERTIN 57
MARCEL THIRY, par Robert VIVIER 61
ROBERT VIVIER, par Maurice DELCROIX 64
HENRI MICHAUX, par Jeannine KAHN-ÉTIEMBLE 68
ACHILLE CHAVÉE, par Achille BECHET 72
GÉO NORGE, par Jean REMICHE 75
ALEXIS CURVERS, par Irène STECYK 78
MAURICE CARÊME, par Jacques DE CALUWÉ 81
GEORGES SIMENON ET SON MILIEU NATAL, par Maurice PIRON . . . 85
TEMPS D'ARRÊT SUR UNE EFFLORESCENCE, par Francis VANELDEREN 97

II - LE THÉÂTRE. DE 1920 À NOS JOURS, par Raymond POUILLIART . . . 113

III - LES RÉGIONS WALLONNES ET LE TRAVAIL HISTORIQUE
DE 1905 À 1975, par Marinette BRUWIER 127

IV - L'ESSAI. LA CRITIQUE 143
CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES, par Jacques DUBOIS 143
GEORGES POULET, par Jacques DE DECKER 153
CARLO BRONNE, par Francis VANELDEREN 157
L'HISTOIRE LITTÉRAIRE ET LA PHILOLOGIE, par François PIROT . . 159

V - LE FRANÇAIS DE WALLONIE, par André GOOSSE 173

TROISIÈME PARTIE

LES LETTRES DIALECTALES

I - L'ATLAS LINGUISTIQUE DE LA WALLONIE, par Louis REMACLE . . . 185

II - LA POÉSIE WALLONNE AU XX^{e} SIÈCLE, par Jean LECHANTEUR . . . 191

III - LA PROSE WALLONNE AU XX^{e} SIÈCLE, par Albert MAQUET 211

IV - LE THÉÂTRE DIALECTAL EN WALLONIE AU XX^e SIÈCLE, par Émile LEMPEREUR 221

V - LA SOCIÉTÉ DE LANGUE ET DE LITTÉRATURE WALLONNES, par Léon WARNANT 237

VI - PERTINENCE DE LA LITTÉRATURE DIALECTALE, par Willy BAL . . . 243

QUATRIÈME PARTIE

LES ARTS

I - LA PEINTURE 251

LES ARTISTES WALLONS FACE À L'EXPRESSIONNISME FLAMAND, par Jules BOSMANT 251

L'IMPRESSIONNISME, par Jules BOSMANT 261

LES CHEMINS VARIÉS DE LA CRÉATION PICTURALE AU PAYS MOSAN ET DANS LE LUXEMBOURG, par Jacques STIENNON 271

TENDANCES DIVERSES DE LA PEINTURE EN HAINAUT: PERMANENCE ET VITALITÉ DE LA TRADITION, MÉTAMORPHOSES DE LA FIGURATION ET CHARMES DE L'IMAGINAIRE, par André BOUGARD 283

NAISSANCE ET TRIOMPHE DU SURRÉALISME EN WALLONIE, par Philippe ROBERTS-JONES 291

L'ART ABSTRAIT, par Léon KOENIG 311

LE MOUVEMENT COBRA, par Léon KOENIG 319

TENDANCES RÉCENTES: OBJET ET CONCEPT, par Philippe MINGUET et Gisèle OLLINGER-ZINQUE 321

II - L'EXPRESSION GRAPHIQUE 331

LA GRAVURE, par Francis VANELDEREN 331

L'AFFICHE, par Fabienne DUMONT 341

LA WALLONIE, TERREAU POUR BANDES DESSINÉES, par Jean-Maurice DEHOUSSE 345

III - LA SCULPTURE, par Jacques STIENNON 357

IV - L'ARCHITECTURE, par Jean ENGLEBERT et Jean-Claude CORNESSE . . 369

V - LA CRITIQUE D'ART ET L'ART WALLON, par Jacques STIENNON . . . 381

CINQUIÈME PARTIE

LA MUSIQUE

I - LA MUSIQUE EN WALLONIE DE 1815 À 1918, par Jean-J. SERVAIS . . . 389

II - LA MUSIQUE EN WALLONIE DE 1919 À NOS JOURS, par Philippe DEWONCK 407

III - PIERRE FROIDEBISE ET LA MUSIQUE EXPÉRIMENTALE EN WALLONIE, par Henri POUSSEUR 425

IV - HENRI POUSSEUR, par Michel BUTOR 437

D. 1979-0115-2